Künstler-Monographien

Correggio

von

Henry Thode

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXX

Correggio

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1898

Correggio

Von

Henry Thode

Mit 93 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1898

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Die Geburt Christi, gen. die Nacht. Gemälde in der Galerie zu Dresden. (S. S. 100.)
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

Antonio Allegri da Correggio.

„Es war Antonio da Correggio von einem sehr schüchternen Wesen und er plagte sich unter viel Unbequemlichkeit beständig mit der Ausübung der Kunst, um seine Familie, welche ihm zur Last lag, zu erhalten; und obgleich er von einer angeborenen Güte beseelt war, litt er nichtsdestoweniger mehr als nötig unter der Bürde jener Leidenschaften, welche die Menschen zu bedrängen pflegen. In seiner künstlerischen Thätigkeit war er sehr grüblerisch und quälte sich mit ihr ab, und er war der größte Entdecker in allen nur denkbaren Schwierigkeiten der Darstellung der Dinge. — Und er war in Wahrheit eine Persönlichkeit, welche nichts von sich selbst hielt und auch nicht der Meinung war, die Kunst, weil er deren Schwierigkeit erkannte, in der von ihm selbst erstrebten Vollendung auszuüben; er begnügte sich mit wenigem und lebte als der beste Christ."

Diese kurzen Worte, mit denen Vasari in seinem Werke über die Künstler das Wesen Correggios zu kennzeichnen suchte, enthalten Alles, was wir von der Persönlichkeit eines der größten Meister der Renaissance wissen. Was an dokumentarischen Nachrichten von den Forschern in unserem Jahrhundert entdeckt worden ist, sind, von wenigen trockenen biographischen Data abgesehen, fast ausschließlich Verträge über die Ausführung einiger Hauptwerke und Angaben über die mannigfachen Schicksale, welche seine Bilder nach seinem Tode bis auf unsere Zeit gehabt haben — der Mensch selbst, dessen Schaffen einen Einfluß auf die Kunst der folgenden Jahrhunderte gehabt hat, wie ihn nur Michelangelo außer ihm gewinnen sollte, bleibt unserer Anschauung in so weite Ferne entrückt, daß wir ihn, wie gewisse durch Wolken dem Blicke entzogene Gestalten in seinen Gemälden, nur ahnen können. Aus seinen Werken allein ist seine Seele zu erkennen. Aber diese Werke, gleich allen Schöpfungen des Genius die unmittelbarste Offenbarung inneren Wesens, reden in einer so deutlichen Sprache, daß trotz aller Spärlichkeit der Überlieferung jenes bloße ahnende Erfassen der Persönlichkeit des Künstlers bei zunehmender Versenkung in den Geist seiner Gebilde zu einer bestimmten Gefühlserkenntnis wird.

Wer freilich die älteren unkritischen Biographien Antonio Allegris befragte, würde meinen, daß gerade von ihm besonders zahlreiche menschliche Züge dem Gedächtnis erhalten sind: da ist viel von seiner grenzenlosen Armut, ja dem Elend, in welchem er gelebt und verkommen, von seinem Künstlerstolze, welcher ihn angesichts der heil. Cäcilie Raffaels in die Worte ausbrechen ließ: „Anch' io sono pittore" („auch ich bin Maler"), von dem Unglück, in welches ihn seine zweite Heirat gestürzt, von seiner Ernennung zum Kavalier durch Federigo Gonzaga, von seinem absonderlichen Tode zu lesen. Aber alle diese Erzählungen sind Legenden, welche ihre Entstehung eben dem Phantasiebedürfnis verdanken, die in ein unbegreifliches Dunkel gehüllte, unfaßbare Persönlichkeit und die Lebensschicksale eines so großen Meisters sich zu veranschaulichen.

Die Dichtung beginnt schon in Vasaris kurzer Biographie sich geltend zu machen. Dieser war 1542 und dann noch einmal später in Parma und Modena gewesen: voll Staunen sah er hier die wunderbaren Schöpfungen eines Malers, dessen Name in einer Zeit, in welcher ganz Italien von Raffael und Michelangelo sprach, überhaupt kaum bekannt war. Bemüht, Erkundigungen über den merkwürdigen, so verborgen gebliebenen Künstler einzuziehen, mußte er erfahren, daß man selbst an den Orten der Wirksamkeit desselben so gut wie nichts zu erzählen wußte. Ein stiller, freundlicher, arbeitsamer Mann, der über die Grenzen seiner engeren Heimat nicht hinausgekommen war — dies mag die einzige Angabe über Correggio gewesen sein, welche der Biograph der Künstler auf seine Fragen erhielt. Er schmückte dieselbe nun nach seiner Art ein wenig aus, aber der undeutlichen Fassung der Sätze, in welcher er eine Charakteristik zu geben versucht, spürt man es an, daß er Bestimmtes nicht sagen konnte. Es war nicht anders denkbar, als daß ein Maler, welcher trotz seiner Bedeutung so unberühmt geblieben war, in den einfachsten Verhältnissen, ja in Armut gelebt und aus Bescheidenheit nichts aus sich zu machen gewußt habe. Die erstaunliche Kunst, mit welcher er die schwierigsten perspektivischen Probleme zu lösen verstanden, wies auf eine unermüdliche, mühsame Arbeit hin, ließ bei ihm eine Neigung zum Grübeln voraussetzen: — grüblerisch, nicht schwermütig meint Vasari mit dem Worte: malinconico —, damit waren die wenigen Konturen gegeben, mit deren Ausmalung spätere Biographen sich beschäftigt zeigen. Nur eine Legende scheint schon Vasari in Parma vorgefunden zu haben: diejenige von dem Tode Allegris. Der Künstler habe, heißt es, einen Sack mit sechzig Scudi in Kupferquattrini, welche er in Parma als Bezahlung für ein Werk erhalten, auf dem eigenen Rücken zu Fuß nach Correggio getragen. Von großer Hitze erschöpft, habe er, um sich zu erfrischen, einen Trunk kalten Wassers gethan und sei einem hierdurch veranlaßten heftigen Fieber zum Opfer gefallen. Ist es schließlich nicht unmöglich, daß an dieser Fabel wenigstens irgend ein Funke Wahrheit ist, so gehört doch die von Vasari aus der Geschichte gezogene Schlußfolgerung, Antonio sei geizig gewesen, zu jenen ganz willkürlichen und unsinnigen Behauptungen, zu denen er sich bisweilen von seinem Streben nach unterhaltender Ausfüllung der Lücken positiven Wissens hinreißen läßt.

So bleibt denn selbst von dem, was er als ältester Berichterstatter über den Meister von Correggio angibt, nur verschwindend wenig Glaubwürdiges übrig — eben bloß das, was ihm in Parma gesagt worden war: daß dieser Maler, welcher mit seiner ganz einzigartigen Kunst die Kirchen der Stadt geschmückt hatte, ein herzlich guter, aber nicht leidenschaftloser Mann gewesen war und sein Leben in emsiger Arbeit verbracht hat.

Daß dieser still schaffende Meister eines der größten Malergenies aller Zeit gewesen — das hat trotz aller Bewunderung auch Vasari noch nicht erkannt. Erst in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ward von den Carraccis in Bologna Correggio der Ehrenplatz neben Raffael und Tizian in der Ruhmeshalle der italienischen Malerei zuerkannt, und bald sollte es so weit kommen, daß unter allen Meisterwerken die von seiner Hand geschaffenen am eifrigsten von Fürsten und Sammlern gesucht und als die herrlichsten Zierden der Galerien gefeiert wurden. Zwei Jahrhunderte lang erhielt sich der ihnen geweihte Kultus fast unverändert, bis in unserem Säkulum die Zahl der Verehrer sich zu mindern begann und allmählich die Empfänglichkeit für den Zauber dieser Kunst immer mehr sich abschwächte: ein Phänomen, welches sich anfangs aus der vollständigen Veränderung des künstlerischen, vom Malerischen ab dem zeichnerisch Formalen sich zuwendenden Geschmackes erklärt. Der folgenden Zeit aber, welche ihre Liebhaberei auf die herben Schöpfungen primitiver Perioden der italienischen Kunst einerseits, auf die intimen Wirklichkeitsdarstellungen der holländischen Malerei andrerseits richtete, mußte das Verständnis für das selige Formen- und Farbenspiel einer heiteren, die sinnliche Wirklichkeit zu göttlicher Reinheit verklärenden Phantasie verloren gehen. An denselben Gebilden, welche früher das Entzücken des künstlerisch Gebildeten hervorgerufen hatten, geht der Kunstfreund in unseren Tagen fast gleichgültig vorüber, ja mit einem mitleidigen Blick des Bedauerns für das große Publikum, welches, noch immer unter dem Banne der alten Tradition und von dem Geiste moderner Kunstkennerschaft



Abb. 1. Maria mit dem Kinde und Engeln.
Gemälde in den Uffizien zu Florenz.

unbeeinflußt, sich für die Werke Correggios begeistern möchte. Für den Kunsthistoriker aber ward der kritische Gesichtspunkt der maßgebende: vereinigten Anstrengungen gelang es, das Gestrüpp der Legenden zu durchbrechen, an Stelle von Fabeln wenigstens einige positive Thatsachen dieses Künstlerlebens festzustellen, die echten von den falschen Werken zu sondern und endlich eine Anzahl bisher unbekannter Jugendarbeiten, welchen ein Aufschluß über die Entwickelung des künstlerischen Ideales zu entnehmen war, zu entdecken. Wird diese sichtende und aufklärende Arbeit, welche auf einige wichtige



Abb. 2. Die Geburt Christi. Gemälde im Besitz des Cavaliere Benigno Crespi zu Mailand.

Fragen schon bestimmte Antwort ergeben hat, indessen über andere noch Meinungsverschiedenheit herrscht, wieder liebendes Verständnis für des Meisters Schöpfungen erwecken? Wird, was der trefflichen vor zwanzig Jahren erschienenen Biographie von



Abb. 3. Die Verlobung der heil. Katharina und die Heiligen Anna, Franz und Dominicus. Gemälde im Besitze Dr. G. Frizzonis zu Mailand.

Julius Meyer noch nicht gelingen sollte, von dem reich ausgestatteten, soeben veröffentlichten Werke Corrado Riccis erreicht werden? Werden auch die hier gegebenen Ausführungen dazu beitragen, daß der Größe dieses Genies ihr volles Recht widerfahre und ein über die Schwankungen zeitlich bedingter Geschmacksrichtungen erhobenes Urteil demselben seine unverrückbare Stellung und Bedeutung sichere?

* * *

Antonio Allegri wurde als Sohn eines Pellegrino Allegri und der Bernardina Piazzoli, vermutlich 1494, in Correggio geboren. Die Allegri, welche dermaleinst in



Abb. 4. Maria mit dem Kinde, Elisabeth und Johannes. Gemälde in der fürstlichen Sammlung zu Sigmaringen.

Castelazzo daheim gewesen, im Jahre 1371 aber nach Correggio übergesiedelt waren, sind ursprünglich Landleute gewesen; der in der Stadt selbst ansässige Zweig der Familie scheint, in verschiedenen Berufszweigen thätig, zu einer bescheidenen Wohlhabenheit gelangt zu sein, welche es dem ein kleines Viktualiengeschäft betreibenden Pellegrino ermöglichte, eine Anzahl Grundstücke in der Umgegend zu erwerben. Die Anregung zur Beschäftigung mit der Malerei und den ersten Unterricht in derselben wird Antonio von seinem Onkel Lorenzo, welcher ein, wenn auch nicht bedeutender, so doch viel beschäftigter Maler gewesen ist, vielleicht zugleich mit dessen Sohne Quirino erhalten haben. Zugleich aber mag ihm aus dem Studium der Werke, welche andere tüchtige Künstler, wie Bernardo di Luchino, Bartolommeo gen. Brason aus Ferrara und Antonio Bartolotti in jener Zeit für die Kirchen der Stadt und die fürstlichen Paläste schufen, Belehrung erwachsen sein.

Auch in Correggio, obgleich einem der kleinsten Fürstensitze in der Emilia, hatte sich im XV. Jahrhundert geistiges und künstlerisches Leben unter den Auspicien der nach ihrem Sitze sich nennenden, durch Tapferkeit ausgezeichneten Herren zu entfalten begonnen. Waren auch die denselben zu Gebote stehen-

den Mittel für umfangreiche Unternehmungen nicht groß genug, so fehlte es doch nach der Aussage der Urkunden nicht an mannigfaltigen Aufträgen für Künstler aller Art, welche aus den größeren benachbarten Centren der Thätigkeit: Parma, Modena, Carpi, Bologna, Ferrara, Mantua, ja selbst aus Mailand herbeigerufen wurden. Die Verschwägerung der Herren von Correggio mit vielen der großen norditalienischen Familien und ihre Beziehungen speciell zu den Pios von Carpi, den Gonzagas von Novellara, den Torellis von Guastalla, den Picos von Mirandola kamen der Entwickelung solcher Kulturbestrebungen zu gute. Auch einige Gelehrte werden namhaft gemacht, namentlich ein Giovanni Berni von Piacenza und ein Battista Marastoni von Modena. Hat man in ihnen ohne jede Begründung die wissenschaftlichen Lehrer Antonios erkennen wollen, so scheint dieser doch mit einem anderen, dem Arzte und Professor Giambattista Lombardi, welcher der Vorsitzende der Akademie von Correggio war, in direktem Verkehr gestanden zu haben, da ein geographisches Manuskript genannt wird, in welchem unter dem Namen Lombardis derjenige Allegris und die Jahreszahl: 2. Juni 1513 stand. Es liegt nahe, anzunehmen, daß der später durch so außerordentliche Kenntnisse der Anatomie und Perspektive ausgezeichnete Maler in seiner Jugend bei Lombardi gründliche Studien auf diesen wissenschaftlichen Gebieten betrieben hat.

Ward im Jahre 1507 durch Francesca von Brandenburg, die Witwe Gibertos von Correggio, welche den neuen Palast erbauen und ausschmücken ließ, der Kunst ein reiches Feld der Bethätigung eröffnet, so war es von 1509 an die durch reiche Begabung und Gelehrsamkeit gleich hervorragende Veronica Gambara, die Gemahlin Gibertos X., welche mit der ihr innig befreundeten Isabella Gonzaga von Mantua wetteifernd, ihren Hof zu einem Sitze der Musen zu machen mit Erfolg bestrebt war. Sie selbst eine Dichterin, ja nächst Vittoria Colonna wohl die in der Kunst des Petrarcaschen Sonettes gewandteste unter den Frauen der Renaissance und als solche in ganz Italien gefeiert und besungen, hat sie die meisten der berühmten Humanisten und Dichter jener Zeit als Gäste bei sich gesehen, mit anderen durch eine an Geist und Witz reiche Korrespondenz verkehrt. „Dem Phöbus lieb und der heiligen Äonen Chor", wie Ariost sie in seinem Orlando feiert, begründete sie eine wissenschaftliche Akademie, regte philosophische Diskussionen und Schriften in ihren Kreisen an und verstand es, für ein beschauliches häusliches Leben eingenommen und dasselbe mit einem feinen weiblichen Geschmack auch äußerlich anmutig gestaltend, ihren Kindern eine vorzügliche Erziehung zu geben. Daß sie die Begabung des jungen Malers, dessen Name dereinst den Glanz des ihrigen verdunkeln sollte, früh erkannt und ihn in ihren Kreis gezogen hat, ist nicht zu bezweifeln. Mehrere urkundliche Nachrichten, deren eine (aus späterer Zeit: 1534) Allegri als Zeugen bei der Vermählung ihres Sohnes Ippolito anführt, beweisen, ebenso wie ein Brief Veronicas, daß der Künstler in vertrautem Verhältnisse zu dem Hofe stand, aber einzig der Phantasie bleibt es überlassen, diese Beziehungen sich auszumalen, da uns keine charakteristische Thatsache aus dem Verkehre der bedeutenden Frau mit dem großen Meister berichtet wird.

Wohin sich Antonio, nachdem er die ersten technischen Kenntnisse in der Malerei sich erworben hatte, zu seiner weiteren Ausbildung gewandt hat, ist nicht mit voller Sicherheit zu bestimmen. Lange hat man auf Grund einer älteren Notiz angenommen, daß er als etwa vierzehnjähriger Knabe in das Atelier des in Modena lebenden Francesco Bianchi-Ferrari eingetreten sei und hier die stilistischen Grundelemente der Kunst empfangen habe. Dies wäre, obgleich Bianchi schon am 8. Februar 1510 gestorben ist, wohl denkbar, aber sehr unwahrscheinlich, da die frühesten Arbeiten Antonios keine Verwandtschaft mit denen des modenesischen Malers verraten. Vielmehr weisen sie, wie neuerdings wieder mit Recht hervorgehoben worden ist, auf andere Vorbilder hin, welche zu gleicher Zeit nur in Mantua zu studieren waren. Hier, und nicht in Modena, hat Correggio vermutlich in den Jahren 1511 bis 1513 seine eigentliche künstlerische Ausbildung gesucht, hier die für sein späteres künstlerisches Ideal in mancher Beziehung entscheidend bedeutungsvollen Eindrücke erhalten. Eine Tradition, welche behauptet, Veronica Gambara habe, als sie 1511 vor der Pest aus Correggio nach Mantua floh,



Abb. 5. Die heil. Familie mit der heil. Elisabeth und Johannes.
Gemälde in der Galerie Malaspina zu Pavia.

Antonio mit sich genommen, dürfte demnach vielleicht Glauben verdienen.

Und welche andere Stadt in der Nähe seiner Heimat konnte dem jungen lernbegierigen Maler solche verlockende Aussichten bieten, als jene, welche sich der höchsten künstlerischen Thaten des wenige Jahre vorher, 1506, erst verstorbenen großen Andrea Bologna, Modena und Parma geworden. Jedes neue Werk von seiner Hand war eine neue, der Malerei ungeahnte Probleme eröffnende That gewesen: von jenen Fresken der Eremitanikapelle in Padua, in welchen er die Gesetze der perspektivischen Raumbildung dargelegt und das plastische Ideal der Antike und Donatellos gepredigt hatte,



Abb. 6. Maria mit dem Kinde und Johannes. Gemälde im Museo artistico zu Mailand.

Mantegnas rühmen durfte und dauernd einer höchst lebendigen, durch Isabella Gonzaga gepflegten Kunstthätigkeit sich erfreute! Noch lebte das Gedächtnis Mantegnas als des größten norditalienischen Meisters in Aller Geiste. Ein genialer Entdecker auf allen Gebieten künstlerischer Formen, Komposition und Technik war er in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts der Begründer eines neuen Stiles gewesen, und sein Schaffen war der Ausgangspunkt aller folgenden Bestrebungen der Schulen in Venedig, Verona, Brescia, Mailand, so gut wie in Ferrara, und von jenem Altarbilde von San Zeno in Verona an, in welchem er den Typus der großen Ceremoniendarstellung der von Heiligen und musizierenden Engeln umgebenen thronenden Madonna aufgestellt hatte, bis zu der Schöpfung der monumentalen Porträtgruppen und der kühnen auf Raumtäuschung berechneten Gewölbebilder in der Camera degli Sposi zu Mantua, bis zu der gewaltigen Neubelebung antiker Kultur im „Triumph des Cäsar", den dichterischen allegorischen Phantasien des „Parnaß" und der „Vertreibung der Laster" im Studio

der Isabella, den innig menschlich natürlichen Mariendarstellungen, den erschütternden dramatischen Schilderungen der Passion Christi im Bilde und im Kupferstich. Er war es gewesen, der die strenge Gesetzmäßigkeit eines erhabenen Stiles in den Einheiten von Raum, Form und Licht und zugleich das kühnste Studium der Natur im Menschen, im Tiere und in der Landschaft nach ihrer Erscheinung und nach ihrem Lebensausdruck der jüngeren Generation gelehrt hatte: neue Bahnen zu neuen Zielen waren nach allen Seiten erschlossen.



Abb. 7. Die Madonna des heil. Franz. Gemälde in der Galerie zu Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

Welche Werke Mantegnas und welche Elemente in ihnen es waren, die Antonios Auge und Phantasie besonders gefesselt haben,



Abb. 8. Der Abschied Christi von seiner Mutter. Gemälde im Besitz von Mr. R. A. Benson zu London.

darüber belehrt uns sein Schaffen damals und später. Am liebsten und längsten muß er in jener Camera degli Sposi im Kastell der Gonzaga geweilt haben: da wurde sein Blick immer und immer wieder von dem eigentümlichen Kunststück der Raumtäuschung an dem Mittelstück der Decke gebannt: jener Illusion einer das Gewölbe durchbrechenden runden Öffnung, durch welche man an einer Balustrade vorbei in die blaue Luft schaut, und in welcher über die Balustrade sich herabneigende Frauen und spielende Amoretten in stärkster Verkürzung von unten gesehen werden. Die lebhafte Einbildungskraft des Jünglings fühlte sich von diesem ersten kühnen Versuch einer scheinbaren Aufhebung der architektonischen Wirklichkeit durch die malerische Vorspiegelung eines von Gestalten belebten freien Himmelsraumes wundersam erregt — sein genialer Blick entdeckte ahnend bei solchem Schauen künstlerische Möglichkeiten, welche Mantegna selbst noch verborgen geblieben waren. Aber gab dieser nicht in demselben Raume, abgesehen von den perspektivischen Illusionsmitteln, die lehrreichsten Hinweise auch auf die durch

das Licht zu erreichenden täuschenden Wirkungen? War nicht hier mit wunderbarer Genialität zum ersten Male auch der Versuch gemacht worden, das gemalte Licht in direkte Beziehung zu dem wirklichen, den Raum erhellenden Licht zu setzen? Jene über der Thür angebrachten, die Inschrifttafel haltenden Genien sind in zartem, lichtem Helldunkel gemalt, und zwar ist die Beleuchtung so gewählt, als stünden da lebende Knaben, welche durch das rechts befindliche tiefer gelegene Fenster von unten herauf erhellt werden. Also die deutliche, in hohem Grade bereits gelungene Absicht einer Wirklichkeitsvorspiegelung durch das Licht, wie sie weiter auch in der dem Relief nachgeahmten Dekoration der Decke mit Fruchtkränzen, Putten, Kaisermedaillons und kleinen mythologischen Bildern hervorgebracht ist, da auch bei ihnen die Modellierung so gegeben ist, als wären es von den Fenstern her beleuchtete Skulpturen. Hier in dem Freskenschmuck dieses bescheidenen Raumes gewahrte Correggio mit voller Deutlichkeit ausgesprochene künstlerische Principien, deren Ausbildung zu malerischer Vollendung und einem einheitlichen Stile die Hauptaufgabe seines Lebens werden sollte —, hier empfing sein Geist bestimmende Anschauungen, welche, lange im Stillen gepflegt und entwickelt, in dem Augenblicke, in welchem ihm der erste Auftrag zu einer Deckenmalerei zu teil wurde, mit siegreicher Kraft zur entscheidenden That wurden.

Neben diesen großen Eindrücken von Mantegnas Kunst spielen die anderen, welche für ihn wertvoll geworden sind, eine untergeordnete Rolle, wenn ihre Bedeutung auch nicht zu verkennen ist. Da sind es vor Allem eben jene nackten Knaben, Putten, wie sie der Italiener nennt, gewesen, welche ihn entzückten und zur Nachahmung reizten — jene, durch ihre Unschuld bezaubernden und durch ihre Naivetät ergötzenden heiteren Geschöpfe, welche einst Donatello der antiken Kunst entlehnt und mit frischem Leben erfüllt und welche dann Mantegna aus der großen plastischen Kunst des Florentiners in die Malerei übertragen hatte. Von den Wänden der Camera degli Sposi, aus den Madonnenbildern, aus dem Parnaß Mantegnas flatterten sie auf leichten Schwingen hinüber in die lichte Phantasie des jungen Malers von Correggio und fanden dort eine wonnige Paradiesesfreiheit, wie sie ihnen noch nie vergönnt gewesen war. Und nicht allein die Kinder, auch jene schlanken Jünglingsgestalten mit dem reichen überwallenden Lockenhaar, welche auf dem Bilde der „Madonna della Vittoria" Wacht bei der Jungfrau halten, und jene zierlichen Epheben, denen im Triumphzug des Cäsar die Rolle von Festordnern zuerteilt ist, fanden offenen Eingang. Immer wieder muß Antonio zu dem großen, jetzt im Louvre aufbewahrten Altargemälde in der Siegeskirche zurückgekehrt sein, in dessen monumentaler Anordnung der hochragende Aufbau des mit Reliefs verzierten

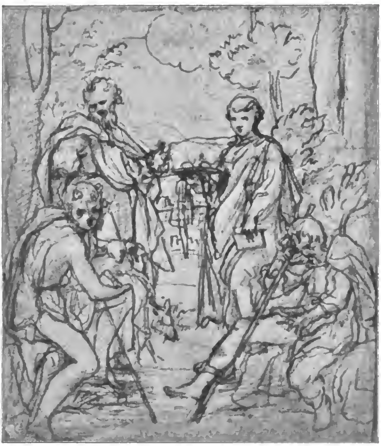


Abb. 9. Vier Heilige. Zeichnung in den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Thrones, die festlich heitere Dekoration der grünen Laube, die ehrwürdige Erscheinung der greisen Elisabeth und die segensvoll der Grabkapelle Mantegnas in San Andrea, welches, in trauter Innigkeit die beiden Frauen mit ihren Kindern vor einer Rosen-



Abb. 10. Maria mit dem Kinde und Johannes. Gemälde. Im Museum zu Madrid. (Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie., Madrid.)

schützende feierliche Handgebärde der Maria seine Bewunderung erregten. Dieselben architektonischen Lauben fand er dann auf der „Vertreibung der Laster durch die Tugend" in dem Studio Isabellas wieder, die heilige Greisin aber auf einem Bilde in hecke zeigend, durch den Zauber der schlicht menschlichen Empfindung die Seele des zu dem Natürlichen mächtig hingezogenen Jünglings nachhaltig bewegte.

Reich und stark anregend wie die Kunst des großen Paduaners auch war, vermochte

sie aber doch in der Typenbildung und dem Malerischen nicht seine Lehrerin zu werden. Seine Gefühlsanlage war eine zu zarte und weiche, als daß er die spröde Strenge und Form und Farbe verbunden werden. In solchem Streben mußte Correggio Belehrung bei lebenden Meistern suchen, welche dieser neuen Richtung angehörten. Seit 1509 war



Abb. 11. Die Ruhe auf der Flucht. Gemälde in den Uffizien zu Florenz.

steinerne Monumentalität des Mantegnaschen Stiles sich zum Vorbild hätte nehmen können. Die künstlerischen Ideale waren andere geworden: zu einer höheren Einheit, als sie im XV. Jahrhundert, der Periode eingehenden Studiums der Einzelerscheinung und des Raumes, erreicht worden war, sollte ein Ferrarese, Lorenzo Costa, in Mantua angesessen, dem gleichsam die Erbschaft der Thätigkeit Mantegnas zugefallen war, ein feinbegabter Künstler, welcher, in früherer Zeit mit Francesco Francia in Bologna innig verbunden und von dessen sinnig zarter Kunst beeinflußt, der gewaltsamen



Abb. 12. Die Ruhe auf der Flucht, gen. die Zingarella. Gemälde im Museum zu Neapel.
(Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Art der älteren von Mantegna inspirierten ferraresischen Schule sich entfremdet hatte und sein Ideal in der empfindungsvollen Darstellung anmutig bewegter Figuren fand. Sanftmütige Männer und holdselige Frauen führen auf seinen Bildern in heiterer Landschaft ein beschaulich friedliches Dasein. Mit lindem Schritt, sanft geneigtem Haupte, gelassenen Gebärden wandeln sie dahin, einem ganz anderen Geschlechte als die heroisch starken Menschen Mantegnas angehörig, die Repräsentanten einer zu höchster Sensitivität ausgebildeten gesellschaftlichen Civilisation. Costas „Musenhof der Isabella Gonzaga", welcher zu dem Cyklus allegorischer Darstellungen im Studio der Fürstin gehörte, wirkt wie ein Idyll gekünstelter Sitte neben der freien Naturherrlichkeit des „Parnaß". Nicht das Sentimentalische, aber der in den Gestalten und Typen sich äußernde Schönheitssinn und der Reiz der warmen, einheitlichen malerischen Stimmung in jenem und anderen Werken des Ferraresen erfreuten Allegris Auge. In seiner Heimat, deren Kunstbetrieb mit den ferraresisch-bolognesischen Bestrebungen ja in nahem Zusammenhang stand, hatte er diese künstlerische Richtung schon kennen gelernt — nun kam er mit dem einen Hauptvertreter derselben in persönliche Beziehung. Zu gleicher Zeit aber ist er vielleicht schon damals auch jenem Schüler Costas nahe getreten, dem der erste Platz unter den Meistern in Ferrara während der Blütezeit der Malerei bestimmt



Abb. 13. Der Erlöser. Kopie nach einem verschollenen Gemälde in der Galerie des Vatikans zu Rom.

war, Dosso Dossi, welcher 1512 nach Mantua kam und schon in seinen Jugendarbeiten erwies, daß auch die Zeit des gleichsam einen Übergang vom Charakteristischen zum Schönen bahnenden Costa vorüber war. Durch einen Strom heißen Lebens erweiterte und beseelte er die beschränkten mageren Gebilde seines Lehrers, erhob die zaghafte Anmut zur freudig sicheren Schönheitsfülle, verwandelte den Frühlingsreiz der Costaschen Landschaft in schimmernde Sommerpracht und steigerte die bescheidenen Farbenharmonien zu leuchtend triumphierender Kraft. Möglich, wie gesagt, daß die beiden genialsten Maler der Emilia im Cinquecento in Mantua für kurze Zeit zusammengetroffen sind,

daß Correggio aus den Schöpfungen des älteren Dosso ersah, bis zu welcher Freiheit in der Komposition, bis zu welcher Breite in der landschaftlichen Scenerie und zu welcher Lebhaftigkeit in dem Kolorit der Künstler sich gehen lassen dürfe, wenn er nur die große Einheitlichkeit der malerischen Stimmung wahre — mit voller Bestimmtheit erweisen läßt es sich nicht, mag auch manche Beziehung namentlich in der Farbe und Anordnung zwischen den früheren Werken Correggios und denen Dossos wahrzunehmen sein.

In erster Linie waren es also doch die Gemälde Mantegnas und Costas, von denen Antonio gelernt hat. So unzweifelhaft dies aus seinen frühesten uns bekannten Bildern hervorgeht, so offenbart sich doch ebenso deutlich in ihnen ein für einen so jungen Künstler ganz erstaunliches schöpferisches Vermögen, welches die gewonnenen Eindrücke in freiester Weise umgestaltet. Wie lange Zeit doch brauchte ein Raffael, um sich von dem Banne der Kunst seines Lehrers Perugino, dessen Werken seine frühen Madonnenbilder fast zum Verwechseln ähnlich sehen, zu befreien! Corregios Eigenart und Selbständigkeit macht sich ähnlich derjenigen Michelangelos schon in den ersten künstlerischen Leistungen geltend. Das erschaute Fremde wird seiner Phantasie nicht Herr, sondern wird von derselben unmittelbar in ein Neues umgewandelt, woraus sich denn auch erklärt, daß so große Meinungsverschiedenheiten über die Einflüsse, welche er in seiner Jugend erfahren, entstehen konnten, eben weil er nicht den Stil irgend eines anderen Meisters nachahmt, sondern die Eigentümlichkeiten seiner Vorbilder frei verarbeitet, so daß sie nur wie Traumerinnerungen in seinen Werken leben.

Gleich das älteste Zeugnis seines Schaffens — falls nicht, wie ich vermuten möchte, eine fälschlich dem Girolamo dai Libri zugeschriebene, Mantegna'sche Motive direkt benutzende Madonna mit Engeln im Louvre als frühestes Stück aufzufassen ist — die kleine Himmelsmadonna in den Uffizien zu Florenz (Abb. 1), ist eine in ihrer Art besondere Conception. Die Idee der auf Wolken sitzenden Jungfrau, deren Kind, in die von Engeln gemachte Musik vertieft, sein Stimmchen singend erhebt, stammt von Mantegna, welcher sie in einem jetzt in der Brera zu Mailand befindlichen Bilde veranschaulicht, aber auch sonst öfters das Motiv des in den Engelgesang einstimmenden Christusknaben gebracht hat. Aus Mantegnas großartiger poetischer Formenanschauung sind die von reichem Lockenhaar umwallten Engelköpfe entnommen, ja selbst in den Seraphim, in dem über dem Kopf umgeschlagenen Mantel, in der Handbewegung der Maria ist das Studium Mantegnas zu erkennen. Und doch wie ganz von dem Stil des Meisters verschieden ist die Komposition, die Formenbildung und Farbengebung! Die großen Engel, welche in Mantegnas „Madonna in der Herrlichkeit“ (Sammlung Trivulzi zu Mailand) auf der Erde zu Füßen der Jungfrau musizieren, sind hier innig der Gruppe der Mutter mit dem Kinde gesellt, die derb wirklichen Seraphim sind zu einer zarten Lichtvision geworden, das Gotteskind hat die ernste Scheu verloren und bewegt sich mit kindlicher Lebhaftigkeit nach dem holden Musikanten hin, welcher seiner Viola die süßesten Töne entlockt, und sanft neigt sich, vom Klang in Träumerei verzaubert, das Haupt der Mutter. Kaum erinnern noch die weich gerundeten Formen an die energisch harte Bildung der Gesichtszüge in des Paduaners Gemälden: nicht der plastische, sondern der malerische Sinn bestimmte die gesamte Gestaltung. In seinen Übergängen vom Licht zum Schatten ist das Fleisch modelliert, die Farben der Gewänder, das Blau, Grün, Kirschrot und Gelb vor dem linden gelben Glorienschein des Himmels bilden eine milde, kühle Harmonie. Eben jenes Licht aber ist das den koloristischen Eindruck und die Stimmung Bestimmende: es ist der erste Morgenschimmer des Correggioschen Lichtgenius.

Wie im Keime ist die kommende künstlerische Herrlichkeit in diesem entzückenden Werke beschlossen, und doch hat es lange gewährt, bis man Allegris Geist in ihm erkannte. So gebunden, so einer jungen Knospe gleich noch geschlossen, erscheint in ihm des Meisters Ideal! Dem Mantegna, dem Costa, dem Francia, dem es in der Farbe doch verwandt erscheint, es zuzuschreiben, fiel keinem bei: das deutlichste Zeichen für den hohen Grad der künstlerischen Unabhängigkeit, welche Correggio schon in dieser ersten Periode seines Schaffens von seinen Vorbildern gewonnen hatte. Viel-

mehr half man sich in der großen Verlegenheit damit, als Verfertiger einen Künstler anzunehmen, zu dem das Bildchen auch nicht die geringste Beziehung aufweist: Tizian, wohl weil nur ein großer Kolorist einer solchen Leistung fähig erschien.

Dagegen finden wir in der alten Benennung des zweiten Jugendwerkes Antonios, einer im Besitze des Cavaliere Crespi zu Mailand befindlichen „Geburt Christi“ (Abb. 2) einen direkten Hinweis auf charakteristische Stilmerkmale. Dasselbe wurde nämlich früher der Schule Dossis zuerteilt, und zwar aus dem Grunde, weil die ganze genreartig freie Anordnung der Komposition in der That an Dossos beliebte Darstellung dieser Scene

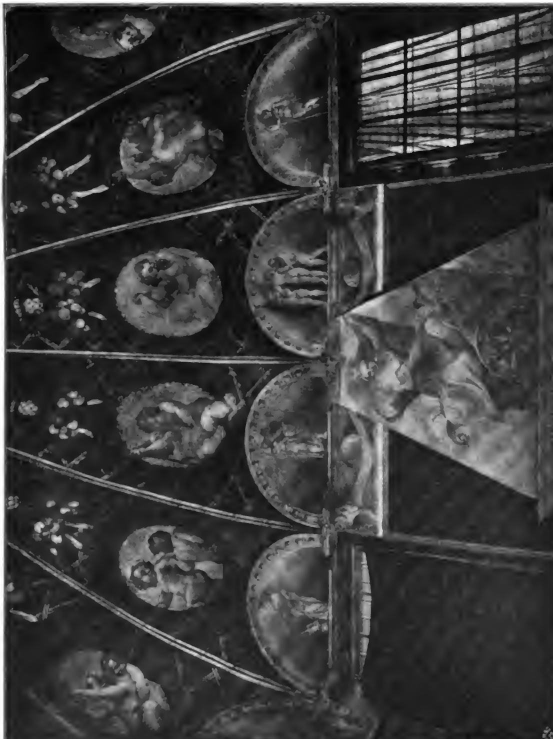


Abb. 14. Deckengemälde in San Paolo zu Parma. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

gemahnt. Aber die Verwandtschaft beschränkt sich auf die allgemeinen Züge: bei näherer

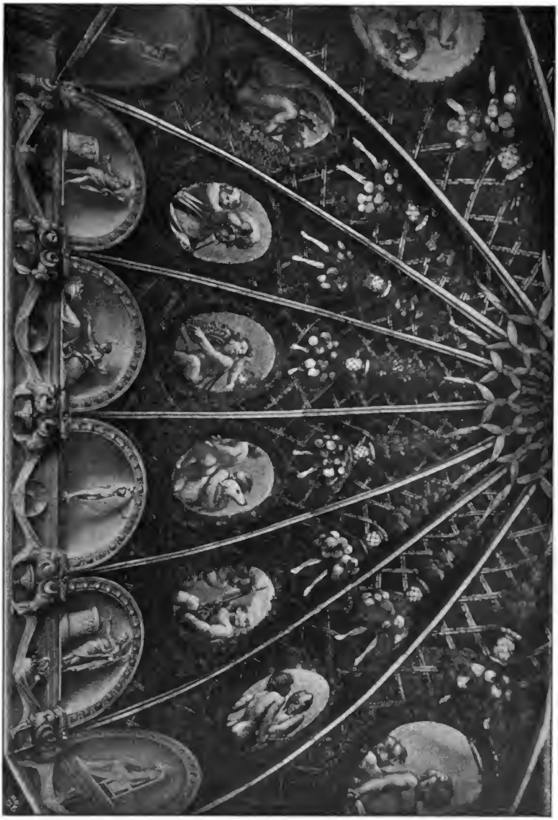


Abb. 15. Deckengemälde in San Paolo zu Parma. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

Betrachtung zeigt sich auch hier nur eine Verwertung der von Mantegnas und Costas Bildern empfangenen Eindrücke. Vor einer in großen Verhältnissen gebildeten Ruine ist Maria anbetend mit einem Blicke süßer Innigkeit vor dem auf weißem Tuche am Boden schlafenden Kinde in die Kniee gesunken. Von links neigt sich, den kleinen

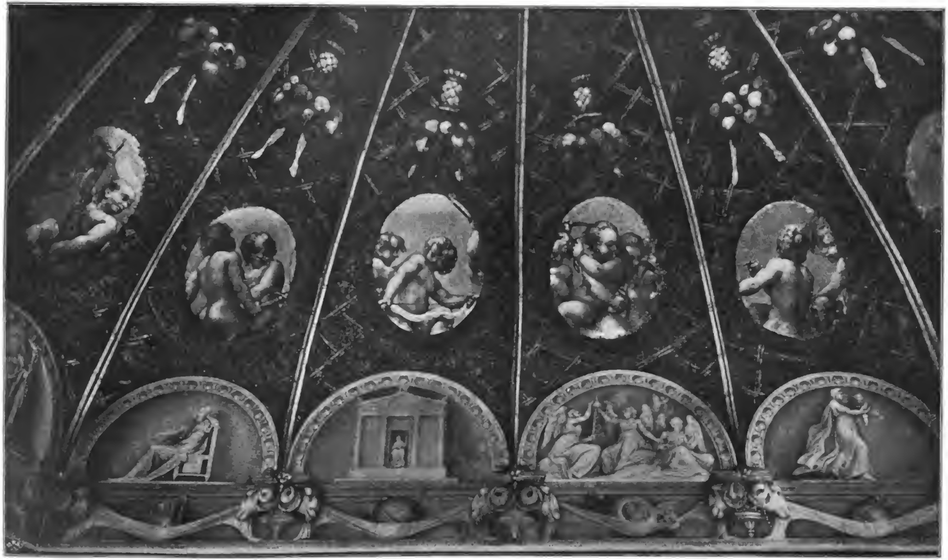


Abb. 16. Deckengemälde in San Paolo zu Rom. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

Johannes auf dem Schoße haltend, Elisabeth zu ihm, indes Joseph im Mittelgrunde in tiefen Schlaf gesunken ist. Zwei Engelknaben flattern hernieder, den Eingang zur Hürde aber hütet ein weißgewandeter Engel, der mit sanftem Entzücken zwei Hirten auf den Neugeborenen hinweist. Eine hügelige, bis in weite Ferne gesehene Landschaft bildet den Hintergrund. Das Wort der Engel ist zur Wahrheit geworden: „Friede auf Erden“; leise senkt er in hellem, mildem Lichte vom Himmel sich hernieder, den Tag, nicht die Nacht weihend. — Wohl kennen wir die heil. Elisabeth: Correggio hat sie aus dem Bilde der Kapelle in Sant Andrea herübergenommen, auch die Heimat der Putten fanden wir schon in der Camera degli Sposi, das schmale Gesichtsoval der Jungfrau und die in steifen Falten sich breitende Gewandung ruft uns Costas Art in Erinnerung, aber die selige Stimmung des Vorganges, wie sie vor allem in dem ganz von freudiger Hingebung erfüllten Engel, in der feierlichen Landschaft, in dem ätherischen Lichte und den leuchtenden Farben sichtbaren Ausdruck gewinnt, ist auch hier eine andere, neue, von einer genialisch starken Natur zeugende. Der junge Meister, der dies Bild geschaffen, war ein träumerischer Enthusiast, der in Märchenvorstellungen lebte, und sein Wesen war das jenes Engels: Liebe!

Liebe ist auch der Grundton des dritten kleinen, in diese Zeit zu versetzenden Bildes: „der Verlobung der heil. Katharina“, welches sich im Besitze von Dr. Gustavo Frizzoni in Mailand befindet (Abb. 3). Vor der auf einem Mantegnaschen, mit einem Fruchtkranz geschmückten Thron sitzenden Gruppe der heil. Anna, Maria und des Christkindes kniet in stiller Demut die Heilige und empfängt den Ring. Teilnahmvoll neigt sich der heil. Franz über sie herab, von der anderen Seite verfolgt Dominicus den Vorgang mit innerlicher Spannung. Es will bedünken, als hätte in dieser anspruchslosen Darstellung Antonio schon einen weiteren Schritt in der Ausbildung eines feinen Clairobscur gethan.

Könnte man sich diese drei kleinen Gemälde alle in Mantua selbst etwa um 1512 entstanden denken, so gehört die in etwas größeren Verhältnissen gehaltene Gruppe der Madonna und Elisabeth mit den beiden Kindern in der Sammlung von Sigmaringen wenigstens in die Mantegnasche Periode Correggios (Abb. 4). Die Darstellung ist eine freie Variation des Mantegnaschen Gemäldes in Sant Andrea, an welches das Gebüsch im Hintergrunde und die Elisabeth direkt gemahnt. Noch gleicht die Madonna in ihrer Tracht und der Jesusknabe den beiden Figuren des Bildes in den Uffizien, aber die Maria zeigt eine viel größere Fülle, und in dem Spiel der beiden Knaben miteinander macht sich mehr Lebhaftigkeit und Natürlichkeit der Bewegungen geltend. Schon beginnt auch eine breitere Gewandbehandlung mit größeren Flächen und wenigen Falten. Oder handelt es sich hier vielleicht um ein Werk, welches in jener frühen Zeit begonnen, aber erst einige Jahre später ausgeführt wurde?

* * *

Im Jahre 1513, so scheint es, ist Antonio nach Correggio zurückgekehrt, vielleicht infolge der Pest, welche damals auch nach Mantua drang. Hat er vor seiner Heimkehr noch andere Städte besucht? Hat ihn, den Lernbegierigen, es nicht getrieben, auch die Werke des zweiten großen, in ganz Italien berühmten Meisters, welcher durch seine Thätigkeit im Norden die Herrscherstellung Mantegnas erschüttert und als der erste die Kunstentwickelung ihrer höchsten Vollendung zugeführt hatte, Lionardos da Vinci, kennen zu lernen? Mußte er doch gerade in Mantua von dem Genie des Florentiners, mit welchem Isabella Gonzaga in schriftlichem Verkehr stand, gar vieles vernehmen. Der Auftrag auf ein Gemälde, welchen Lionardo von der Fürstin erhalten, war zwar nicht zur Ausführung gekommen, aber den Karton mit ihrem vor Jahren angefertigten Bildnisse wird Correggio gesehen haben, und alles, was er von jenes unvergleichlichem Schönheitsgefühl und einzigartiger Kunst der malerischen Lichtbehandlung vernahm, mußte seiner Phantasie die Werke Lionardos als die Offenbarung des Ideales erscheinen lassen, das ihm selbst vorschwebte. In ihnen war vielleicht erreicht, was er selbst schon mit Bewußtsein anzustreben begann, seitdem ihm Mantegnas Versuche die Möglichkeiten in dieser Beziehung gezeigt hatten: die Erhebung des Lichtes in der Malerei zu einem Einheit gebenden, Raum

verdeutlichenden und verklärenden Faktor: der Charakter aller Schöpfungen der nächsten Phase in seiner Thätigkeit, ja damit das Wesen seiner Kunst überhaupt, bliebe unerklärlich, wenn wir nicht annehmen, daß er und zwar 1513 in Mailand gewesen ist und hier Lionardos Gemälde studiert hat. Vermutlich hat er denselben selbst gesehen, denn im Jahre 1512 war der viel wandernde Meister nach Mailand zurück-

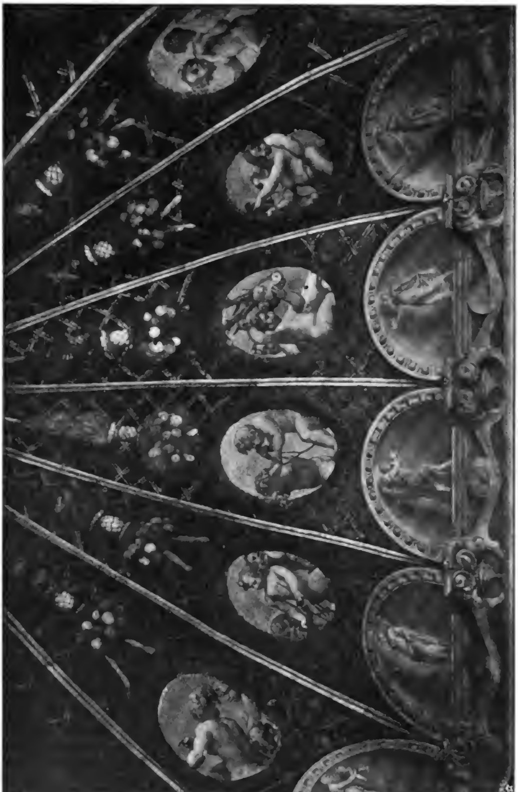


Abb. 17. Deckengemälde in San Paolo zu Parma. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)



Abb. 18. Die drei Grazien. Lunettenbild in San Paolo zu Parma.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

gekehrt und hat sich wohl bis zum Herbst des nächsten Jahres dort aufgehalten.

Correggios Erwartungen sind nicht enttäuscht worden: tief innerlich mußte das Sehnen seiner Seele sich durch jene wunderbaren Werke befriedigt fühlen, in denen ein dem seinigen vielfach verwandtes künstlerisches Wesen mit herrlicher Freiheit sich ausdrückte. Ganz anders, als die Gebilde Mantegnas und Costas, wirkten diese Erscheinungen auf ihn ein, weil sie ganz unmittelbar zu seinem Gefühle sprachen. Wiederum aber äußert sich die Kraft und Sicherheit dieses Gefühles; weit entfernt, Lionardo nachahmen zu wollen, entnimmt er mit unfehlbarem Instinkte der Kunst desselben nur solche Anregung und Belehrung, welche seine eingeborene Anschauungsweise zu entwickeln und fördern imstande ist. Nicht die gewaltige energische Charakterbildung großer Menschlichkeit in den älteren Jüngern des Abendmahles, sondern die rückhaltlose Inbrunst der ihrem Meister und Herrn mit ihrer ganzen Seele sich hingebenden jugendlichen Apostel ist es gewesen, welche ihn unwiderstehlich fesselte. In dem herrlichen Ebenmaß des länglichen Gesichtsovales der Frauen und in dem bestrickenden Zauber ihres süßen Lächelns fand er den eigenen noch unbestimmten Traum liebeseliger Schönheit zur vollendeten Deutlichkeit gestaltet. So jugendlich freudig von der Größe seines Berufes erfüllt, wie Lionardos Johannesgestalt, war auch ihm der Täufer erschienen, so lebensstark in der runden Fülle schwellender Glieder sah auch er, wie Lionardo, die Kindergestalten. Was aber das besonders Entscheidende war: dieser florentinische Maler brachte die Rundung und Körperlichkeit seiner Figuren durch eine so unmerkliche Abtönung der Licht- und Schattenmassen in zart vermittelten, kaum wahrnehmbaren Übergängen der Töne zustande, daß die Materie des Farbenmittels aufgehoben erschien. Bis in die tiefsten Schatten hinein blieb ein Lichtschimmer wirksam, aufhellend und die Formen verdeutlichend. Diese Gestalten waren von Luft umspielt, und diese Luft war Licht:

eine Atmosphäre, welche unkörperlich und milde das im Raume Getrennte unlöslich miteinander verband. Tief versenkt mit Gefühl und Verstand in die Betrachtung des Verfahrens, durch welches Lionardo das Helldunkel (Chiaroscuro) der Modellierung erreichte, entdeckte Antonio in sich selbst eine wunderbare Sensitivität des Auges für die rein malerischen Reize der Erscheinung. Was ihm Mantegna in der Ferne gezeigt, das Ideal einer Lichtverklärung der räumlichen Wirklichkeit, jetzt trat es ihm nahe vor das entzückte Auge: Lionardo erschloß ihm das Geheimnis der eigenen Begabung. Jedes Werk bedeutet fortan eine größere Annäherung an das Ziel — denn, über Lionardos Versuche hinaus gab es in der Lichtmalerei ein Höheres zu erreichen! Wenn er selbst sich damals in Mailand auch dessen noch nicht bewußt geworden: sein vorwärts drängender Genius sollte es der Welt zeigen!

Das erste Bild, welches unter Lionardos Einfluß entstand, dürfte eine kleine in der Galerie Malaspina zu Pavia aufbewahrte Darstellung der zwischen Joseph und Elisabeth sitzenden Madonna mit den beiden Kindern sein (Abb. 5). Geht die Idee der Komposition noch auf Mantegna, welcher den Typus des Dreifigurenbildes in Norditalien aufgestellt hatte, zurück und ist an dem älteren Motiv des breit über den Kopf umgeschlagenen Mantels, der in einer starren geraden Falte nach dem rechten Arm herabgezogen ist, festgehalten, so lächelt uns aus dem länglich geformten feinen Kopf der Maria das Lionardosche Schönheitsideal an, und ein erster Anklang an dessen Stil wird in dem kleinen Johannes und in der weichen lichten Modellierung bemerkbar. Daß der Künstler bemüht war, in die Darstellung eine größere Geschlossenheit zu bringen, also mit demselben Probleme, wie Raffael in seiner



Abb. 19. Mythologische Figur. Lunettenbild in San Paolo zu Parma.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

florentinischen Zeit, sich beschäftigt hat, lehrt ein Vergleich dieser zu enger Einheit verbundenen Gruppe der Jungfrau und der beiden Knaben mit jener auf dem Bilde in Sigmaringen. So ward die Mantegnasche Komposition zur höheren formalen Vollendung gebracht.

In einem zweiten, im Museo artistico zu Mailand aufbewahrten Gemälde (Abb. 6) that Correggio noch einen Schritt weiter in dieser Richtung, indem er die Nebenfiguren wegläßt und sich bloß auf die Hauptgruppe beschränkt. Ähnlich wie im Bilde zu Sigmaringen aber gibt er derselben auf der einen Seite einen nahen, hier aus Architektur und Bäumen gebildeten Hintergrund, wohl um die Helligkeit des Fleisches durch den Gegensatz zu größerer Wirkung zu bringen, und eröffnet auf der anderen Seite den Blick in die Landschaft. Die malerische, schattengebende Anordnung des Mantels über Kopf und Schulter ist freier und belebter und das Lionardosche Element tritt viel erkenntlicher hervor. Hier zuerst gibt er, offenbar auch in freier Anlehnung an Lionardo und seine Schule, dem Christkind die voll vorquellenden Backen und das vereinzelt in die Stirne vorfallende Lockenschöpfchen, welches zu einem der typischen Merkmale seiner Kunst werden sollte. In beiden Bildern zeigt sich eine neue Farbenzusammenstellung: der über das rote Gewand gelegte blaue Mantel ist nun gelbgrün oder gelb ausgeschlagen, in der Wahl welcher Farben offenbar der Wunsch, den harten Kontrast eines dunklen Tones mit dem licht gelblichen, grünlich grau schattierten Fleische zu vermeiden, geführt hatte. Auch hierin tritt die vor Lionardos Werken gewonnene Anregung zu Tage. Wohl möglich, daß beide Werke in Mailand selbst entstanden sind: das von Pavia stammt aus dem alten Besitze der in eben jener Stadt angesessenen Familie Malaspina, das Mailänder gehörte den Grafen Bolognini.

Lange dürfte der Aufenthalt Antonios in der lombardischen Hauptstadt keinesfalls gedauert haben. Vom 22. August 1514 datiert eine Urkunde, in welcher der Prokurator des Franziskanerordens von Correggio, Frate Girolamo Catanei, mit dem zwanzigjährigen Künstler einen Vertrag über die Ausführung eines großen Altargemäldes für den Hochaltar von San Francesco abschließt. Die hierfür aufgewendeten Mittel von hundert Dukaten entstammten dem Legate eines Quirino Zuccardi. In der Schlafstube Allegris ward der Kontrakt besiegelt. Offenbar mußte er schon seit geraumer Zeit wieder in seiner Heimat sich befinden und durch irgend eine größere Arbeit sich schon bekannt gemacht haben, da jener Preis auf das Ansehen, in dem er stand, schließen läßt. Unter den auf uns gekommenen Werken ist es das erste in großen Verhältnissen ausgeführte; bis zum Jahre 1628 befand es sich in San Francesco, wurde dann durch List, indem ein Maler Boulanger im Auftrage des Herzogs Francesco I. von Modena an seine Stelle eine Kopie setzte, in die Estensische Sammlung gebracht und 1746 mit anderen Meisterwerken Allegris von August III., dem Kurfürsten von Sachsen, für die Dresdener Galerie erworben (Abb. 7).

In einer bereits ganz den Stil der Hochrenaissance zeigenden offenen Halle mit ionischen Säulen sitzt, von einem hellen durch Seraphim belebten Glorienhimmel sich abhebend, von zwei Putten umschwebt, auf hohem Thron Maria, das in kindlicher Befangenheit den Segen erteilende Kind auf dem Schoß, die Rechte schirmend nach unten streckend. Vier Heilige haben sich um sie versammelt, auf der einen Seite der mit einem Blick glühender Liebe im Anschauen des Heilandes ganz sich verlierende Franz von Assisi, welcher, das Knie beugend, von der Sehnsucht, dem Kinde nahe zu sein, doch nach oben gezogen wird, und sein treuer Gehilfe Antonius von Padua, auf der anderen leicht ausschreitend Johannes der Täufer, welcher den Beschauer auf Christus hinweist, und Katharina, deren entzücktes Auge die gleiche Inbrunst ausstrahlt, welche Franciscus beseelt. Ein Werk, geschaffen aus dem Geiste kindlicher Liebe, als wäre es von dem Wesen des Heiligen, dem es gewidmet, selbst ausgestrahlt — schwärmerisch und lebensfreudig zugleich, verklärt durch das Erstrahlen des Himmels und irdisch feurig in glühender, warmer Farbenlust, selig frei in der unendlichen Weite des Raumes und traulich geschlossen in der Gruppe der Heiligen. Was brauchen wir angesichts nur dieses heil. Franz und des heil. Johannes noch weiter nach Berichten der Zeitgenossen über den Menschen Correggio zu fragen? Wird er uns nicht nach

den zwei Hauptseiten seines Wesens durch diese Gestalten offenbart, als verkehrten wir persönlich mit ihm? Der dieses Bild geschaffen, hat zu den gesegneten Sanftmütigen, denen schon auf dieser Erde das Paradies geöffnet ist, gehört: wie seine liebevolle Seele in dem großen inneren Welteneinklang lebte, so fand seine edelsinnliche, kraftvolle Natur freudig in allem Lebenden und Webenden sich wieder. Für den aus dem Frieden einer harmonischen Natur in die Welt der



Abb. 20. Adonis (?). Lunettenbild in San Paolo zu Parma.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

Erscheinungen gerichteten Blick verband sich das Vielgetrennte und viel sich Bekämpfende zum Friedensbund in paradiesischer Heiterkeit, und jede Wiedergabe des so Geschauten ward zur frohen Botschaft an die Menschen: die Natur ist gut, weil uns so herrliche Schönheit in ihr geoffenbart wird, und sie ist schön, weil in ihr die Liebe wirkt.

Wie merkwürdig sind doch in diesem Gemälde die Eindrücke von Mantegnas und Lionardos Werken zu einem ganz persönlichen Neuen verarbeitet! Noch lebte die Madonna della Vittoria in Correggios Phantasie: genau so breitet dort die Jungfrau, das Haupt neigend, segnend ihre Hand aus — auch Lionardos Vierge aux rochers hat dieses Motiv. Wie dort zeigt auch hier der Thron am Postament, grau in grau gemalt, die Darstellungen Adams und Evas und an dem oberen Untersatz Akanthusornament. Und Lionardos idealer Welt entstammt der holdselige Typus der Madonna, Haltung und Art des Johannes, sowie das Bewegungsmotiv des Franz und der Katharina, bei welchem man auch, aber, wie mir scheint mit Unrecht, an Perugino erinnert worden ist. Die Freiheit jedoch, mit welcher des Künstlers Genius sich in der großartigen Raumgestaltung, in der Belebung des steinernen Sitzes durch liebliche Knabengestalten, in der Bewegtheit der Gestaltengruppe und in der ätherischen Lichtwirkung bethätigt, läßt dieses Werk als die letzte Vorstufe voller künstlerischer Selbständigkeit erscheinen.

Schon in dem kleinen Bilde, welches sich im Besitze von Mr. R. A. Benson in London befindet (Abb. 8), zeigt sich die Unabhängigkeit eines der Darstellungsmittel Herr gewordenen, seinem Wesen ungehinderten Ausdruck gebenden Künstlers. So gehört es denn auch nicht zu den erst neuerdings erkannten,

sondern schon im letzten Jahrhundert angeführten Werken des Meisters. Die strengere Gesetzmäßigkeit einer auf Grund der Symmetrie hervorgebrachten Abgewogenheit der Komposition hat einer Ungezwungenheit der Figurenanordnung Platz gemacht, welche nur möglich war, weil Correggio der malerischen Einheitsverdeutlichung sicher war. Als die siegreich bindende Kraft erscheint hier zuerst das intensive, aus einer in der Höhe links bestimmt lokalisierten Quelle strömende Licht: ein Sonnenlicht, durch Wolken, welche ihre Schatten in der Nähe und Ferne breiten, dringend und mit größter Helligkeit über die Figuren hinstreifend. Ihm ist denn auch ein wesentlicher Teil der erschütternden Wirkung zuzuschreiben, welche das in seinem Entwurf so anspruchslose Werk hervorbringt. Die Stunde der Entscheidung ist gekommen: die Erlösungsthat ruft Jesus nach Jerusalem. Knieend, in der kindlichen Demut seines Herzens vor der Mutter niedergesunken, hat er ihr mitgeteilt, er gehe, gekreuzigt zu werden. Mit diesen Worten hat er den Pfad des Leidens beschritten: sein Haupt senkt sich, als nähme es die Bürde auf sich und erwarte den Segen der Frau, welcher sein Leben anvertraut gewesen. Aber sie erträgt den Abschied nicht, die Sinne entschwinden ihr, und wie gebrochen bewegt sich die mütterliche Hand hilflos suchend nach ihm. Magdalena fängt sie in ihren Armen auf. In wortlosem Schmerz und mit einem Blick tiefen Mitleidens ringt Johannes die Hände. Ein banges Schweigen breitet sich weit über die einsame Natur: am fernen Horizont drohen Wolkendünste die letzten Streifen des Lichtes zu verhüllen. Bald wird auch der schwermütige Strahl, der die Scene des Abschieds verklärt, erloschen sein, und durch eine umflorte Natur wird der Heiland den Weg des Todes gehen. Im Garten von Gethsemane werden wir ihn wiederfinden — dieselbe, zum erstenmale hier Antonios Phantasie erschienene sanfte Gestalt, welche in ihren weichen Formen wehr- und widerstandslos jedem Angriffe preisgegeben ist.



Abb. 21. Putten. Detail aus dem Deckengemälde in San Paolo zu Parma. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

Derselben Zeit, wie dieses zu den gefühl- und stimmungsvollsten Schöpfungen des Meisters gehörende Bildchen, vermutlich dem Jahre 1516, gehört auch das große, wohl im Auftrage eines Melchiorre Fassi für die Kirche Santa Maria della Misericordia angefertigte Altarbild an, welches



Abb. 22. Putten. Detail aus dem Deckengemälde in San Paolo zu Parma. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

sich im Besitze des Lord Ashburton in London befindet. Inmitten einer Waldeslichtung vor dunklen Bäumen stehen, in Lebensgröße, vier Heilige: Petrus, Leonardo, Martha und Magdalena; sie scheinen, durch ein gemeinsames Fühlen und Sinnen zu einem heiligen Bunde untereinander getrieben, der Welt entflohen zu sein, um in der heimlichen Einsamkeit der Natur schweigend ganz einer göttlichen Betrachtung sich hingeben zu können. Jedes Wort würde den heiligen Frieden der unsichtbaren Gegenwart Christi stören — „wo drei oder vier versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.“ Hat Correggio die 1516 für Bologna gemalte heil. Cäcilie Raffaels gekannt? Dieselbe kommt uns wohl nur in Erinnerung, weil der allgemeine Gedanke der Komposition — eine ähnliche ist in einer Zeichnung der Uffizien (Abb. 9) noch später von ihm entworfen worden — und der seelische Gehalt ein verwandter ist: weder in den Farben, noch in der Zeichnung der heil. Marthadarstellung ist etwas Raffaelisches zu erkennen, indes die Anklänge an Lionardo noch deutlich genug sind.

Von ähnlich träumerischem Eindruck muß die 1517 für Albinea gemalte, nur aus Kopien (Albinea, kapitolinische Sammlung in Rom, Brera in Mailand) noch bekannte „Madonna mit der knieenden heil. Magdalena und der stehenden Lucia in einer Landschaft“ gewesen sein, deren fast wellenförmig durch Neigung und Ausbiegung bewegte Gestalten und Gewänder den Ausdruck inniger Hingebung bis an die äußerste Grenze getrieben zeigen. Es scheint, als habe der Künstler selbst die Notwendigkeit einer Beschränkung hierin gefühlt, denn in einigen Werken der gleichen Zeit befleißigt er sich einer größeren Gehaltenheit und Ruhe. Von Neuem reizt es ihn, die Gruppe der Madonna mit den beiden Kindern zu gestalten. Er sucht jetzt die Lösung des Problems auf einem anderen Wege, auf demselben, welcher Raffael in seiner florentinischen Zeit zu der Madonna del Cardellino, der Jungfrau im Grünen und der Belle Jardinière geführt hatte. In einem Bildchen der Madrider Galerie (Abb. 10) stellt er die Jungfrau in ganzer Figur, vor felsigem Hintergrunde auf dem Boden sitzend, dar, wie sie auf dem linken



Abb. 23. Putten. Detail aus dem Deckengemälde in San Paolo zu Parma. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

zu dem sich das Kind wendet, ist, offenbar knieend, tiefer angebracht als der über die Schulter der Jungfrau schauende Joseph. Hierdurch ward die Darstellung zu einem mehr dramatischen Vorgang: als ein Besucher gleichsam ist der Heilige zu der Familie gekommen, deren ganze Aufmerksamkeit in feierlich freundlicher Weise sich auf ihn richtet.

Ganz ähnlich, wie hier Jakobus, gesellt sich in der „Ruhe auf der Flucht", welche in der Tribuna der Uffizien zu Florenz aufbewahrt wird, der heil. Franz der Gruppe von Joseph und Maria (Abb. 11). In scheuer Verehrung ist er niedergekniet und sucht — nicht in der seligen Liebesextase des Dresdener Altargemäldes, sondern in einem Gefühle demütiger Verehrung — die Teilnahme des göttlichen Kindes auf den gläubigen Besucher hinzulenken. Dieses aber scheint, ohne ihn anzuschauen, seinen Wunsch zu ahnen und schaut, während es fast mechanisch nach den Früchten langt, welche Joseph eben von der Palme pflückt, mit ernst aufmerksamem Blicke heraus.

Knie das Christkind hält und mit der rechten Hand den Johannisknaben, der anbetend die Ärmchen übereinander legt, umfängt. Gelang es Correggio hier, das bereits in dem Bilde zu Pavia angewandte Motiv zu größerer Freiheit auszubilden und dadurch dem Vorgange einen entzückend naiven und natürlichen Charakter zu verleihen, so wurde doch die einheitliche Zusammenfügung der Gestalten nur durch eine etwas ungefüge Haltung der Maria und die Ausbreitung der Gewänder ermöglicht.

Eine verwandte Umgestaltung, wie hier die Madonna mit dem Kinde, erfuhr in einem zu Hamptoncourt befindlichen Bilde der Typus der halbfigurigen Darstellung der Maria mit Heiligen. Die altertümliche gleiche Nebeneinanderstellung wich einer ungezwungeneren Bildung. Der heil. Jakobus,

Die Fortschritte, welche der Künstler in Bezug auf die lebensvolle Ausbildung älterer typischer Kompositionen macht, sind aber nicht das allein Bedeutungsvolle in diesen die Lernzeit Correggios gleichsam abschließenden Werken: auch in der Zeichnung der Köpfe und Körper, sowie in dem Koloristischen tritt uns die Entwickelung zu immer freierer Anschauung und Idealisirung entgegen. Macht sich in den weichen, etwas unruhig drapierten Gewändern mit den

langgezogenen Falten eine in edlem Sinne sentimentalisch zu nennende Empfindung noch geltend, so gewinnt der zu vollerer Rundung und größerer Fülle ausgebildete Lionardosche Frauentypus einen dem Ideale Raffaels nahe verwandten, bei aller Anmut doch feierlichen Formencharakter, wie auch die Männerköpfe breitere Form und größere Kraft erlangen. Weicher und schimmernder wird die gern durch einen dunklen Hintergrund von Wald oder Felsen gesteigerte Lichtwirkung; die größte Veränderung aber geht mit der Wahl und Zusammenstellung der Farben vor sich: an Stelle der bis zu einem gewissen Grade konventionellen kräftigen Vielfarbigkeit tritt als den Eindruck bestimmende, dominierende Farbe ein helles Gelb, und diese Wahl bringt zu gleicher Zeit eine Auflichtung der gesamten koloristischen Harmonie durch die Abtönung der anderen Lokalfarben ins Lichte mit sich: das volle purpurne Rot wird zum Zinnober, ja zum Orange, die Kraft des Blau wird gedämpft, und als ein mittlerer Ton taucht ein helles Violett auf. Auf solche Weise wird eine Versöhnung zwischen dem zu größerer Bedeutung gelangenden Lichte und der absoluten Farbenerscheinung erstrebt.

Bis zum prägnantesten Ausdruck kommen diese Versuche in der sogenannten „Zingarella" des Museums zu Neapel, welche zugleich das intim Genrehafte in der Auffassung der Madonna am meisten ausgesprochen zeigt (Abb. 12). Das märchenhafte anmutende Bild, welches neuerdings ganz mit Unrecht dem Meister aberkannt wurde, verschmilzt gleichsam die einfache Mariendarstellung mit der Darstellung der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, indem die für die letztere typische Figur des Joseph weggelassen wurde. In einem Walde sitzt, in ein hellgelbes Gewand und einen lichtblauen Mantel gekleidet, mit übereinander geschlagenen Füßen die Jungfrau, über das in ihrem Schoße schlummernde Kind zärtlich sich niederbeugend. Das Schweigen ringsum, die laue Luft und die durch das Dickicht dringende warme Nachmittagssonne schläfern sie selbst ein. Neugierig nähert sich aus dem Gebüsch ein Kaninchen, droben in der Dämmerung der Zweige aber halten, wie Traumgestalten nur undeutlich erkennbar und nicht in Lebensfarben, sondern in einem grünlichen Bronzeton gehalten, Engelknaben



Abb. 24. Putten. Detail aus dem Deckengemälde in San Paolo zu Parma. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

die Wacht. — Ist dies denn wirklich Maria mit dem Christusknaben, ist es nicht vielmehr die unschuldig in den Wald hinausgetriebene Königin der Legende, die alle Unbill lächelnd erträgt, weil ihr alle Wonne des Lebens in ihrem Kinde gelassen ist? Etwas derart hat man empfunden, als man diese Maria — wegen der ihr Haar durchflechtenden Binden — die „Zigeunerin“ nannte. Mit welcher Kühnheit doch hat der junge Meister, in holdem Unbewußtsein seinem Genius vertrauend, in diesem Bilde von aller Jahrhunderte alten Tradition sich gelöst! Das rein Natürliche war für ihn das Göttliche, und es mit überzeugender Eindringlichkeit zu uns sprechen zu lassen, rief er, der erste Verkündiger eines erst späteren Jahrhunderten aufgegangenen Ideales, die Seelensprache der Natur, das Licht, zur Hilfe. Indes alle seine Zeitgenossen in Italien durch die plastische Form ewig gesetzmäßiger Schönheit das menschliche Einzelwesen zum allgemeinen, typischen zu erheben suchten, gewahrte sein genialer Blick die Möglichkeit, die Seele des Beschauers zur gleichen reinen Gefühlsauffassung durch die Naturstimmung, in welche der Mensch harmonisch einbezogen wurde, zu zwingen. Wohl hatten auch die Meister der venezianischen Schule im Anfange des Jahrhunderts, vor allem Giorgione, die malerische Bedeutung dieser Beziehung des Menschen auf die landschaftliche Umgebung und die Beziehung der Landschaft auf den Menschen erkannt, aber für sie blieb doch die reine Farbenharmonie das künstlerische Einheitsprinzip. Correggio allein entdeckte in der Lichtwirkung den die seelische Stimmung am stärksten bestimmenden Einheitsfaktor, und für diese Erkenntnis ist keines seiner Werke wichtiger, als das zauberhafte kleine Bild in Neapel, in keinem anderen vielleicht hat er, so unbeeinflußt von allen Wünschen der Auftraggeber und frei von jedem Zwange kirchlichen Geistes, seinem eigensten Empfinden Ausdruck geben können, daher es auch wie eine künstlerische That von seltener Bedeutung auf Gefühl und Geist zugleich wirkt.



Abb. 25. Putten. Detail aus dem Deckengemälde in San Paolo zu Parma.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

* * *

Reich an inneren künstlerischen Erlebnissen, ist das Leben des in Correggio ansässigen Meisters während dieser Jahre äußerlich sehr still, wie es scheint, verlaufen. Ob seine Thätigkeit dort durch



Abb. 26. Diana. Wandgemälde am Kamin in San Paolo zu Parma. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

einen Aufenthalt in Novellara, wo er nach nicht sehr glaubwürdigen Angaben Fresken im Schlosse ausgeführt haben soll, unterbrochen wurde, bleibt zweifelhaft. Von anderen Arbeiten werden nur eine verschollene Herodias und ein gleichfalls nicht erhaltenes, für Santa Maria della Misericordia ausgeführtes dreiteiliges Altarwerk, welches die Gestalten Gottvaters (oder Christi, Kopie im Vatikan? Abb. 13), Johannes d. T. und des heil. Bartholomäus enthielt, erwähnt. Im Jahre 1518 tritt eine bedeutungsvolle Wendung in seinem Schicksal ein: ein größerer, von der Äbtissin des Klosters San Paolo in Parma ausgehender Auftrag ruft ihn in diese Stadt, welche fortan der Hauptschauplatz seiner Thätigkeit werden sollte. Der Verwalter der Besitzungen des Klosters, Cavaliere Scipione Montino della Rosa, welcher Allegri in Correggio kennen gelernt hatte, scheint ihn der Donna Giovanna Piacenza, welche im Jahre 1517 an die Spitze der Kongregation von San Paolo berufen worden war, empfohlen zu haben. Es galt die Decke eines im Erdgeschosse gelegenen Gemaches der Äbtissin mit Fresken zu verzieren. Wann die Arbeit begonnen wurde, wissen wir nicht, jedenfalls wurde sie 1519 vollendet. Aus dem Jahre 1518 ist urkundlich nur bekannt, daß Antonio im Januar und dann wieder am 17. März in Correggio sich befand. Während des Jahres 1519 ist seine Anwesenheit ebendort am 18. Januar, an welchem Tage er als Zeuge bei einer Verhandlung auftritt, am 1. Februar, welcher ihm die Schenkung eines Hauses von seiten seines Onkels Francesco Aromani zuführt, am 4. und 15. September und endlich am 15. Oktober beglaubigt, und man hat daraus geschlossen, daß er 1519 wieder ganz in Correggio angesessen war und daher die Gemälde in Parma schon 1518 ausgeführt hat. Dies ist in der That sehr wahrscheinlich, obgleich es immerhin in Anbetracht der geringen Entfernung zwischen Parma und Correggio denkbar bleibt, daß er 1519 wiederholt nur für die Erledigung notarieller Angelegenheiten in seine Heimat gegangen ist.

Jedenfalls aber fällt noch vor den Beginn seiner Thätigkeit in San Paolo ein Ereignis von größter Wichtigkeit, nämlich eine Reise nach Rom, mag dieselbe nun in der zweiten Hälfte des Jahres 1517 oder 1518 stattgefunden haben. Keinerlei posi-

tives schriftliches Zeugnis für dieselbe freilich ist erhalten, und alle neueren Kunstschriftsteller weisen die von Padre Resta im XVII. Jahrhundert zuerst ausgesprochene, dann von Raphael Mengs auf Grund der Analyse von Correggios Werken wiederum aufgestellte Annahme, dieser müsse die Wandgemälde Raffaels und Michelangelos gekannt haben, auf das Entschiedenste zurück. Sie stützten ihre Ansicht auf Vasaris Worte: „Wenn Antonio die Lombardei verlassen und sein Talent in Rom hätte entwickeln können, dann hätte er Wunder gethan", und auf den Ausspruch eines Ortensio Landi, von dem man weiß, daß er in Correggio gewesen ist, und welcher 1552 äußerte: „Correggio sei jung gestorben, ohne daß er Rom hätte sehen können." Das sind scheinbar wichtige Argumente, aber wir haben gesehen, daß Vasari keinerlei positive Nachrichten über Correggios Leben in Parma erhalten und infolge dessen sich bloß aus der Betrachtung der Werke ein Phantasiebild von dessen Leben und Wesen gemacht hat, und Landi wird es nicht viel besser gegangen sein, ja er entlehnt seine Bemerkung vielleicht nur Vasari. Diese sehr allgemein gehaltenen Angaben wären nicht vermögend, die aus den Werken zu ziehenden Schlußfolgerungen auf einen römischen Aufenthalt zu entkräften. Und daß in den Fresken von San Paolo und San Giovanni ein solcher ganz bestimmter Hinweis gegeben wird, erscheint mir unzweifelhaft. In diesen ersten von Antonio in Parma ausgeführten Gewölbemalereien macht sich eine so auffallende Änderung in der Formen- und Farbensprache des Meisters bemerkbar, eine so gänzlich unvermittelt erscheinende Wandlung, daß man notwendig nach einer Erklärung für dieselbe suchen muß, und diese bietet sich einzig in der Annahme, daß Antonio durch das Bekanntwerden mit den Schöpfungen Raffaels in den Stanzen, in Santa Maria della Pace und in der Farnesina sowie mit Michelangelos Sixtinischer Decke auf neue Ideen und Ziele gelenkt worden sei. Sein ganzes späteres Schaffen bliebe unbegreiflich,



Abb. 27. Kopf der Diana. Detail aus dem Wandgemälde des Kamins in San Paolo zu Parma.



Abb. 28. Maria mit dem Kinde. Gemälde in der Pinakothek zu Modena.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom).

denn in der Entwickelung seines künstlerischen Bildens klaffte eine unüberbrückbare Kluft. Die Thaten selbst des größten Genies entstehen nicht gänzlich unvermittelt aus plötzlicher Offenbarung heraus, sondern sind das Produkt eines allmählich reifenden Ausdrucksvermögens. Man wende nicht ein, daß die Bedingungen für die Wandlung in der für den Künstler neuen Technik der Freskomalerei gegeben waren: so sicher die Aufgabe der Ausschmückung von architektonischen Flächen zu einer größeren Formendeutlichkeit, d. h. zu einem monumentalen Stil führt, so gewiß erklärt sich aus ihr allein nicht die Bildung eines neuen Ideals in Typen, Körpern, Gewandung und Farben. Eine solche aber tritt uns, vergleichen wir die soeben besprochenen Werke, in den Bildern von San Paolo entgegen. Correggio muß in Rom gewesen

sein, vielleicht nur kurze Zeit, als ein den römischen Kunstkreisen unbekannter vierundzwanzigjähriger Jüngling, der still seine Wege ging und einzig auf das Studium der großen Meister bedacht war. Wieder wie einst vor Mantegnas und Lionardos Werken verwandelten sich die Eindrücke in eigene schöpferische Anschauungen, wieder bewahrte ihn sein starker Genius vor jeder Gefahr einer allzu starken Beeinflussung seiner Phantasie durch das Fremde — wie innerlich frei er sich erhielt, lehrt die Thatsache, daß man diesen römischen Aufenthalt in das Gebiet der Legende verweist.

Was würden wir darum geben, wäre uns ein Bericht über seine Reise erhalten geblieben! Hat er Raffael, welcher damals auf dem höchsten Gipfel künstlerischer Thätigkeit und menschlichen Ruhmes stand, kennen gelernt, hat es einen Augenblick gegeben, in welchem die verwandten Seelen sich erkannten und grüßten? Von dem gewaltigen Manne, der in der Sixtinischen Kapelle die Welt neu geschaffen hatte, konnte er nur erzählen hören. Michelangelo weilte in jenen Jahren abwechselnd in Florenz und in Pietrasanta, wo er unter namenlosen Mühen den neuerschlossenen Steinbrüchen die für die Fassade von San Lorenzo bestimmten Blöcke abrang, nicht ahnend, daß seine titanische Arbeit eine nutzlose sein sollte. Oder hat Correggio auf seiner Wanderschaft sich kurze Zeit auch in Florenz aufgehalten? Sollte es ihn nicht getrieben haben, die Stadt kennen zu lernen, welche die Heimat aller in jener Zeit zur höchsten Vollendung gelangten künstlerischen Bestrebungen war? Ist er dort gewesen, so dürften, mehr als alle anderen, wohl die Gemälde Andrea del Sartos zu ihm gesprochen haben, als die einzigen, in denen ein ihm verwandtes koloristisches Ideal zarter Lichtwirkung zum Ausdruck kam. Bestimmtes läßt sich hierüber nicht sagen: so ersichtlich die Nachwirkung der in Rom gewonnenen Anregungen in seinen Werken zu spüren ist, so wenig ist ihnen ein deutlicher Hinweis auf einen florentinischen Aufenthalt zu entnehmen, man müßte denn die entschiedene Ähnlichkeit, welche seine vorzugsweise in weichem Rötel ausgeführten Zeichnungen mit denen Andrea del Sartos zeigen, für einen solchen halten, eine Ähnlichkeit, welche sich aber ebensowohl aus der Verwandtschaftlichkeit der malerischen Empfindung beider Künstler erklärt!

* * *

Schwerlich würde ein nicht näher unterrichteter Besucher von San Paolo in Parma annehmen, daß das von Correggio mit Fresken (Abb. 14—27) geschmückte, im Erdgeschoß gelegene Zimmer das Wohngemach der Äbtissin eines Nonnenklosters gewesen ist: vielmehr würde er sich als Bewohner einen vornehmen, zugleich den Freuden der Jagd und dem humanistischen Studium ergebenen Kavalier vorstellen. Die zuerst als Hauptfigur den Blick auf sich ziehende Gestalt an dem Mantel des Kamines ist eine in freudiger Bewegung auf einer Biga fahrende Artemis-Selene, welche, mit Köcher und Pfeilen bewehrt, ein gleich einem Segel flatterndes Gewand hält. In den Lunetten unter dem sechzehnteiligen Gewölbe des quadratischen Raumes, dessen Wände wohl ursprünglich mit Stoff verkleidet waren, sind oberhalb der mit Widderköpfen verzierten Konsolen, zwischen denen weiße Tücher mit Schalen aufgehängt sind, grau in grau schlichte mythologische Darstellungen gemalt und an der Decke sieht man hinter den ovalen Öffnungen einer zeltartig über das Ganze ausgespannten, mit Fruchtfestons geschmückten grünen Laube, Putten mit den Attributen der Jagd.

Wie ist Donna Giovanna Piacenza auf den Gedanken dieser heiter weltlichen Dekoration gekommen? Wie in so manchem anderen Kloster, hatte auch in San Paolo die Lebenslust alle Bande der Regel durchbrochen, und mit naiver Offenherzigkeit hatte sich eine Vorgängerin Giovannas zu derselben bekannt, indem sie auf den Fliesen eines Zimmers allerlei ritterliche Liebessymbole und -sprüche, wie unter anderen: „solo in te spero, Rosa“ (Nur auf dich setze ich meine Hoffnung) oder „Caro il mio tesoro“ (lieb ist mir mein Schatz) anbringen ließ. Vergeblich empörte sich der Stadtrat von Parma über die von den Nonnen gepflegte muntere Geselligkeit und freie Lebensweise, welcher erst 1524 eine Schranke gesetzt werden sollte — unter dem Schutze einer nachsichtigen, vom Ideal freier Geistesbildung erfüllten Priorin durften die Schwestern in frivoler Gedankenlosigkeit sich über den zwischen ihrem Leben und ihrem Ge-

lübde herrschenden Konflikt hinwegsetzen. Immer aber bliebe es erstaunlich, wie gerade Diana ihre Verherrlichung hier finden konnte, erklärte sich dies nicht, wie Ricci richtig bemerkt hat, aus einem sehr unscheinbaren Nonne sich gern vergleichen mochte. Diana aber zog dann den kleinen Jagdtroß der dekorativ verwerteten Eroten nach sich. In älteren Zeiten und in strengen Klöstern waren es die Legenden der Schutzheiligen,



Abb. 29. Die Himmelfahrt Christi. Fresko in der Kuppel von San Giovanni Evangelista zu Parma. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

Anlaß. Das Wappen Donna Giovannas, welches an den Thüren zu sehen ist, enthält drei Halbmonde, und dieses Symbol hat offenbar, in einer jener Zeit geläufigen Vorstellungsweise, ihre spielenden Gedanken auf die heidnisch göttliche Trägerin des Halbmondes, Diana, geführt, mit welcher, als der Keuschen, eine humanistisch gebildete welche in Bildern dem täglichen Leben zum Vorbild gemacht wurden: hier wurde eine olympische Gottheit kurzweg kanonisiert, und man möchte es fast vermuten, daß man in den bequem und anmutig ausgestatteten Zellen des Klosters von der Äbtissin nicht als Donna Giovanna, sondern Donna Diana sprach.



Abb. 30. Christus. Detail aus dem Fresko in der Kuppel von San Giovanni Evangelista zu Parma. Nach der Zeichnung von Paolo Toschi.

Welcher tiefere Sinn aber liegt den mythologischen Scenen der Lunetten zu Grunde? Die Wahl einer opfernden Vestalin, der eine Taube haltenden „Keuschheit“, der eine Lilie tragenden „Jungfräulichkeit“, ja selbst der „Parzen“, welche, jugendlich und beflügelt, ihr Werk am Faden verrichten, und der den Reigen schlingenden „Grazien“ (Abb. 18), wäre begreiflich. Schon schwerer verständlich ist es, warum die bewaffnete Minerva mit Fackel und Speer, der mit einer Ähre in der Hand sitzende „Philosoph“, die mit einem Kinde dahinschreitende Frau (Vesta mit Jupiter? Juno Leukothea mit Bacchus? Abb. 19) und die „Bestrafung der Juno“, welche, einen Amboß an den Füßen, an den Armen aufgehängt ist, hier angebracht sind. Was aber endlich sollen der junge Mann mit der Lanze (Adonis? Abb. 20), der opfernde „Bonus Eventus“, die ein Füllhorn und einen Skorpion haltende „Eule“, der „Jupitertempel“, „Ceres“ mit Fackel und Apfel, der die Meermuschel blasende Satyr und die „Fortuna“ mit Füllhorn und Steuerruder? Offenbar ist hier nicht ein tieferer Gedankenzusammenhang zu suchen, sondern die Auswahl aus rein künstlerischen Rücksichten zu erklären. Correggio hatte in Ansehung des Raumes einfache, nicht figurenreiche Vorwürfe mythologisch-allegorischen Inhalts zu suchen und benutzte hierfür antike, namentlich in Medaillen und Münzen gebotene Vorlagen. Die Freiheit, mit welcher er dieselben in seine moderne Formensprache übersetzt hat, ist eine so große, daß von irgend einer das künstlerische Gefühl beengenden Abhängigkeit nicht die Rede ist, ja diese schlicht grau in grau modellierten Gestalten gehören zu dem Schönsten, was er selbst, was die Renaissance in der Darstellung des Nackten und der Gewandmotive hervorgebracht hat. In bezaubernder Weichheit schwellen die vollen Formen, in freier Anmut bewegen sich die Glieder, in harmonischen Falten fluten die Gewänder. Der Reliefcharakter, den er erzielen will, bewahrt den Künstler vor allem Übertriebenen in der Bewegung. Raffaelisch — ruft unwillkürlich der Betrachter aus! Und in der That: so interpretierte in der Farnesina, in den Loggien, im Badezimmer des Bibbiena, in dem „Urteil des Paris“ Raffael die Antike: die Verwandtschaft ist auffallend, nur daß Antonio, Zeichnung und Formen mildernd, ein volles sanftes Licht zur Erhöhung der plastischen Wirkung mitsprechen ließ.

Ist hierin die Nachwirkung der im Helldunkel gehaltenen Scheinreliefs, welche Mantegna an der Decke der Camera degli Sposi malte, unverkennbar, so zeigt auch die Laubenbildung an der Decke mit den Öffnungen, durch welche man in die blaue Luft hinausschaut, daß Correggio die Eindrücke, welche er einst in Mantua von der „Madonna della Vittoria" empfing, nicht vergessen hatte. In freier Weise verwertet er den Gedanken, indem er an der Außenseite der Laube, wie auf einer unsichtbaren Balustrade Putten, die nun mehr oder weniger durch die Öffnungen sichtbar werden, ihr Spiel treiben läßt. Es ist die geniale Verbindung zweier Mantegnaschen Erfindungen: eben jener grünen Naturarchitektur und der an der Decke der Camera degli Sposi in Verkürzungen hinter einer Balustrade sich bewegenden Kinder. Aber diese von Lebenslust sprühenden fleischigen Buben mit ihren fast kugelrunden Köpfen und reichgelocktem Haar gehören einer ganz anderen Rasse an, als die Mantegnas, ja unterscheiden sich, namentlich in den kräftigen breiten Gesichtszügen: der vollen Stirne, den großen strahlenden Augen, der dicken, oft geradezu plumpen Nase, ganz wesentlich von den Knabengestalten, die Antonio bisher geschaffen hatte. Alle kleinen und ängstlichen Züge sind verschwunden: in herrlicher Formenfülle und strotzender Lebenskraft tummelt sich Dianas kleine Gefolgschaft, welche die Ruhe nach der Jagd in mancherlei Weise auszunutzen weiß: die meisten machen sich mit den Waffen und Jagdtrophäen zu schaffen (Abb. 21, 22), dort ist einer, der den Bogen zu spannen versucht, hier strengen sich zwei gewaltsam an, den Speer zu handhaben, wieder andere zügeln und umarmen Hunde, zwei ringen um ein Jagdhorn, während ein Nachbar glückselig einem solchen Töne entlockt, vor deren Klängen ein vierter sich die Ohren verschließt (Abb. 23), triumphierend erhebt der nächste den Kopf des erlegten Hirsches (Abb. 24) — nur einige suchen ein mehr reales Vergnügen, indem sie kühn auf luftiger Höhe die verlockend über ihnen hängenden Früchte



Abb. 31. Zwei Apostel. Detail aus dem Kuppelgemälde in San Giovanni zu Parma. Nach dem Originale. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

zu erlangen suchen, wobei es denn nicht ohne Wettstreit, ja Kampf abgehen kann (Abb. 25). Von einer Gruppe zur anderen wandert, immer von Neuem durch neue Motive der Bewegung überrascht, der Blick, bis man am Ende des Kreises angelangt, erstaunt sich Rechenschaft darüber ablegt, daß man während der entzückten Betrachtung beständig an Raffael gedacht hat. Sind denn das nicht Raffaelische Putti, welche mit ihren Flügeln auch die stille Feierlichkeit des Wesens abgelegt haben und nun einmal mit voller Ausgelassenheit sich gehen lassen? Es kann auch nicht der leiseste Zweifel für den, welcher die Genien an der Decke der Stanza della Segnatura, bei den Sibyllen in Santa Maria della Pace, in der Farnesina in treuer Erinnerung hat, darüber bestehen, daß Correggios Phantasie von den Schöpfungen Raffaels erfüllt war, als er diese Kinder schuf. Mag auch alles derber geworden sein, es ist des Urbinaten Kinderideal, welches er sich zum Vorbild genommen, und nur so erklärt es sich, daß diese Figuren so sehr von den Putten auf seinen früheren und auch den späteren Werken abweichen. Und nicht minder zeigt das gleichfalls von seiner lichten Art ganz verschiedene Kolorit, das warme rötliche Braun des Fleisches, den Anschluß an Raffaels eigenhändige römische Fresken. Die lebhafte Sinnlichkeit und die kompositionelle Freiheit der Darstellung sind die unmittelbare Äußerung seines eigenen Genius, aber im Formalen und Technischen steht er unter dem Banne der in Rom gewonnenen Vorstellungen.



Abb. 32. Zwei Apostel. Detail aus dem Kuppelgemälde in San Giovanni zu Parma. Nach Paolo Toschis Zeichnung. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

Nun erst erklärt sich uns auch die Art der Empfindung, welche die herrliche Figur der Diana weckt: es ist die bestrickende Verbindung von Raffaelischem Adel mit Cor-

reggioscher Sinnlichkeit, welcher den Eindruck bestimmt (Abb. 27, 28). So wenig auch hier von einer direkten Entlehnung die Rede sein kann, so schöpferisch frei Antonios Phantasie sich ergeht, so scheint es uns die Gestalt in der Wonneseligkeit ihrer ätherischen Existenz lächelnd zuzurufen, daß ihr Schöpfer in den Sphären, welche Raffael in seinem Parnaß, mischen Schule wetteiferte, an malerischem Reiz dieselben noch übertraf. Die Stanza von San Paolo in Parma nimmt, Alles in Allem genommen, wohl unter den mit dekorativer Malerei geschmückten Privaträumen, welche aus der Blütezeit der Renaissancezeit erhalten sind, nach seinem künstlerischem Werte die erste Stelle ein.



Abb. 33. Zwei Apostel. Detail aus dem Kuppelgemälde in San Giovanni zu Parma. Nach Paolo Toschis Zeichnung. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

in dem Meeresreich der Galathea, in den olympischen Höhen des Amor- und Psychedramas dem Blicke geöffnet hatte, heimisch geworden war.

Donna Giovanna durfte stolz sein. Der junge Maler von Correggio hatte die auf ihn gesetzten Hoffnungen mehr als erfüllt, die Probe seiner Meisterschaft auch auf dem Gebiete des Freskos abgelegt, ja ein Werk geschaffen, welches trotz bescheidener Dimensionen an Kunst der Disposition mit den edelsten dekorativen Leistungen der rö-

Der Wunsch, den Meister mit größeren Aufgaben in Parma zu betrauen, konnte nicht ausbleiben. Ehe er dieselben übernahm, hat er offenbar, sei es nun in Correggio oder in Parma, ein kleineres Marienbild ausgeführt, welches aus der Sammlung Campori vor Kurzem in die Galerie zu Modena gelangt ist (Abb. 28). Auf den ersten Blick schon mutet diese schlichte, von träumerischer Stimmung umwobene Darstellung den Beschauer wie eine Erfindung im Raffaelischen Geiste an und ruft die Ma-

donnen Colonna, Orleans, Cowper und Bridgewater ins Gedächtnis, ja selbst Einzelheiten, wie der Kopf der Jungfrau, die Hände zeugen deutlich von dem Studium Raffaels. Wieder aber ist das Fremde ganz zu eigenstem Besitze Correggios geworden: in sanftem Schmelze schimmern die fein gewählten Farben: das zarte Violett des Gewandes, das Blau und Grün des Mantels, das Grau des Tuches, als würden sie durch einen Schleier hindurch gesehen, milde spielt das Licht auf dem hellen, transparenten Fleische. Der Christusknabe hat wieder, wie auf früheren Tafelbildern, das hellblonde Haar und die kleinen Gesichtszüge.

* * *

Im Jahre 1520 hat sich Antonio mit der siebzehnjährigen Girolama Merlini, Tochter des Bartolommeo Merlini de Braghetis und Antonia Bellesia, welche ihm eine Mitgift von Ländereien im Werte von 251 Dukaten brachte, verheiratet. Sie schenkte ihm am 3. September 1521 einen Sohn Pomponio, welcher dem Berufe seines Vaters gefolgt ist, und später noch drei Töchter, von denen zwei aber früh gestorben sind. Was uns ältere Schriftsteller von dem Wesen dieser Frau, wie von einer zweiten Verheiratung des Künstlers erzählen, gehört in das Bereich der Fabel. Wir wissen nur noch Eines von ihr: nämlich das Datum ihres frühen Todes um 1529.

Im Beginn eben jenes Jahres 1520 scheint Correggio den Auftrag für die Ausmalung der Kuppel in San Giovanni Evangelista von Parma erhalten zu haben, mit welcher er, wie eine erste Abzahlung der im Ganzen auf 130 Golddukaten festgesetzten Summe am 6. Juli beweist, schon im Frühjahr beschäftigt war. Zu gleicher Zeit verpflichtete er sich auch, die Halbkuppel der



Abb. 34. Zwei Apostel. Detail aus dem Kuppelgemälde in San Giovanni zu Parma. Nach Paolo Toschis Zeichnung.



Abb. 35. Johannes der Evangelist auf Patmos und zwei Apostel. Detail aus dem Kuppelgemälde in San Giovanni zu Parma. Nach Paolo Toschis Zeichnung.

Apsis, die Pfeiler der Vierung und einen um das ganze Mittelschiff der Kirche laufenden Fries zu malen, für welche Arbeiten ihm weitere 142 Golddukaten bewilligt wurden. Bis 1524 werden ihm Zahlungen verabfolgt, und am 23. Januar dieses Jahres quittierte er mit folgenden Worten über den Empfang: „Ich Antonio Lieto aus Correggio“ — das „Lieto“ die italienische Übertragung des lateinischen laetus, „fröhlich“, welches wiederum die Übersetzung des Familiennamens: Allegri war, — „Maler, habe am 23. Januar 1524 von D. Giovanni Maria de Parma, Mönch und Kellermeister des Klosters San Giovanni Evangelista in Parma, 27 schwere Golddukaten im Namen des besagten Klosters erhalten als Bezahlung und Rest meines Lohnes für die in der besagten Kirche ausgeführten Gemälde und erkläre mich daher für zufrieden und befriedigt und gänzlich bezahlt, in Anwesenheit des D. Onorio, Mönches in dem besagten Kloster, und als Zeugnis hierfür habe ich das Gegenwärtige mit eigener Hand niedergeschrieben.“

Urkundliche Notizen erweisen, daß auf die erste Thätigkeit des Meisters während 1520 im folgenden Jahre, welches für Parma kriegerische Unruhen brachte, eine längere Pause gefolgt ist, daß er erst im Frühjahr 1522 von Neuem zu arbeiten begann und im Laufe von 1523 das Werk beendigte. Nicht Alles freilich, was in dem Kontrakte verzeichnet steht, ist von seiner Hand ausgeführt worden: die Pfeilerbemalung und der Fries des Hauptschiffes wurden von Schülern, wohl mit Benutzung seiner Skizzen, angefertigt. Seine Thätigkeit beschränkte



Abb. 36. Aktstudie. In der Albertina zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

sich auf den Schmuck der zwei großen Gewölbe über der Vierung und der Tribuna und eine im Vertrag nicht namhaft gemachte Lünette über der Sakristeithüre (Abb. 29 bis 46).

Eine große Enttäuschung erwartet den auf Correggios berühmtes Werk gespannten Besucher der Kirche, wenn er aus der festlich reichen, von korinthischen Pilastern getragenen Frührenaissancehalle des Längsschiffes in den Kuppelraum tritt: sein Auge vermag zunächst kaum etwas von Malerei in dem Dunkel der nur durch kleine Rundfenster schwaches Licht empfangenden Wölbung zu gewahren. Alle Schilderungen von der Zauberkunst des Lichtes, die Correggio zu eigen war, scheinen erlogen, denn die Gestalten, welche man undeutlich von getrübtem Wolkenhintergrund sich abheben sieht, wirken dunkel und schwer. Erst allmählich gelingt es dem Auge, Einzelnes zu unterscheiden, ohne daß das Ahnen doch zu einem klaren Schauen wird. Es bedarf der neuerdings angebrachten elektrischen Beleuchtung, will man einen bestimmten Eindruck von den geschwärzten und getrübten Kuppelfresken erhalten. Da gewahrt man denn in der Mitte, in kühner Verkürzung gesehen, mit ausgebreiteten Armen nach oben schwebend, vom Gewande umflattert und von einer Engelglorie umstrahlt, den Erlöser, um ihn auf dicht geballten Wolken elf Apostel, bis auf einen paarweise gruppiert und von Engelputten umgeben, und gesondert unterhalb dieses Kreises den greisen Johannes d. Ev., wie ihm auf Patmos die Vision zu teil wird und er mit staunend erhobenen Händen von dem Buche aufblickt, welches an einen Adler gelehnt ist (Abb. 29 bis 35).

Was an dieser Komposition, für welche einige noch erhaltene Studien in der Albertina zu Wien (Abb. 36), bei Herrn A. v. Beckerath in Berlin und im Louvre (Abb. 37) gedient haben, zuerst auffällt, ist die bei aller Freiheit der Bewegung in den einzelnen Figuren doch geschlossene Rhythmik der gesamten Anordnung: durch die Lagerung der Apostel wird unten gleich-

sam ein reifenartiger Zusammenhang hervorgebracht, von dem ab, wie die Zinken einer Krone, die Oberkörper und Köpfe in die Höhe ragen. Scheint sich die Christusfigur in ihrer seitlichen Wendung nach rechts um sich selbst zu bewegen, so glaubt der Blick bei längerer Betrachtung den Apostelring in entgegengesetzter Richtung kreisen zu sehen. Der Künstler zieht den Beschauer in die Bewegung der Sphären selbst hinein! Zugleich aber nimmt er es mit der Raumtäuschung nicht streng: noch vermeidet er aus einem Gefühl für architektonische Wirkung und Deutlichkeit der bedeutungsvollen Gestalten die volle Unteransicht, welche doch Mantegna schon mit rücksichtsloser Energie angewendet hatte. Indem er auf die Schaustellung seiner Fähigkeit, überraschende Verkürzungen zu bilden, von welcher die Figur Christi ein erstes Zeugnis ablegt, verzichtet, gewinnt er die Möglichkeit, jeden einzelnen Apostel in seiner charakteristischen Eigenart kenntlich zu machen, was im anderen Falle nicht zu erreichen gewesen wäre. Er begnügt sich demnach mit einer Idealperspektive, indem er eine halbe seitliche Unteransicht wählt, welche einem viel höheren Augenpunkt entspricht, als ihn der Betrachter in Wirklichkeit einnimmt: er denkt sich den letzteren etwa in der Höhe der unmittelbar unter der Kuppel angebrachten Rundfenster, in welcher Höhe er selbst, auf dem Gerüste stehend, den untersten Teil des Gemäldes ausgeführt hat.

So wenig wie in der Figurenanordnung ist auch im Lichte eine optische Illusion erstrebt. So hell auch der Glanz aus den Höhen bricht, ist doch der Himmel nicht zu einem ätherischen, alles Körperliche verklärenden Lichtreich geworden, sondern in irdischer Schwere ruhen die in warmem, braunem Fleischton gehaltenen Apostelfiguren auf den weißen Wolken, ganz wie die heiligen Glaubenszeugen auf dem Wolkengrunde der Disputà Raffaels. Noch wagte es Correggio nicht, den plastisch monumentalen Stil, welcher von Giotto bis auf Raffael und Michelangelo für die Wandmalerei maßgebend gewesen war, aufzugeben, doch ahnt man, daß das rings flutende Licht bald den entscheidenden Angriff auf die noch in ihrer plastischen Geschlossenheit und Gesondertheit sich erhaltenden Gestalten machen und sie seiner Macht unterwerfen wird: schon beginnt es an allen Stellen, wo es in voller Kraft die Formen erreichen kann, die Umrisse derselben aufzulösen und die lokalen Farben in Weiß zu verwandeln.

Kann bei dieser Gewölbemalerei demnach nicht von einem ganz neuen konsequent durchgeführten malerischen Princip die Rede sein, so ist sie dennoch eine künstlerische That von allergrößter Bedeutung. Die große, einfache und einheitliche Darstellung eines dramatischen Vorganges, wie sie durch Lionardo und Raffael im Wandgemälde zur Vollendung gebracht worden war, wird hier auf die gewölbte Fläche der Kuppel übertragen. Selbst ein Melozzo da Forli,



Abb. 37. Apostelstudie. Im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

welcher in der Halbkuppel der Tribuna degli Apostoli in Rom mit erstaunlicher Genialität in kühnen Verkürzungen die Himmelfahrt geschildert hatte, hatte sich, als er eine kleine Kuppel in Loreto zu verzieren den Auftrag erhielt, nicht entschließen können, von einer architektonisch-dekorativen Disposition abzusehen, und begnügte sich, dieselbe durch einzelne in Unteransicht gegebene Figuren zu beleben. Ähnlich half sich auch Raffael, als er die Kuppel der Kapelle Chigi in Santa Maria del popolo entwarf. Hier aber in San Giovanni zu Parma ward die Konsequenz des Melozzoschen Versuches in Santi Apostoli gezogen, indem die Kuppelmalerei zu einer von aller architektonischen Gliederung befreiten selbständigen idealen Komposition gemacht ward. Correggios Genie eröffnete damit der Malerei ein ganz neues Feld und neue eigentümliche Aufgaben für ihre Bethätigung: auf Jahrhunderte hinaus hat diese seine Idee vorbildlich und bestimmend gewirkt.

Die Frage, ob er Melozzos Fresko gekannt, bedarf keiner Diskussion mehr. Sicher hat er es während seines Aufenthaltes in Rom mit ähnlicher Erregung studiert, wie dereinst in Mantua die Deckenmalereien Mantegnas, dessen Bestrebungen er von Melozzo zu höherer Freiheit und Vollendung gesteigert gewahrte. Die Erinnerung an Melozzos Himmelfahrt mochte ihn zu der Wahl des gleichen Stoffes für San Giovanni bestimmen, welcher wie kein anderer für eine Kuppelmalerei geeignet erschien, und durch Andeutung der apokalyptischen Vision ließ sich die Scene in Beziehung zu dem Titularheiligen der Kirche Johannes Evangelista setzen. Daß diese Figur nur aus äußeren, nicht gedanklich künstlerischen Rücksichten hinzugefügt ist, ergibt sich aus dem ihr zugewiesenen untergeordneten Platze: die wenigsten Besucher der Kirche werden sie überhaupt, halb dem Blicke durch das untere Gesims der Kuppel entzogen, wie sie ist, bemerken.

Ist die allgemeine Idee der Darstellung demnach wohl auf die von Melozzos Fresko gewonnene Anregung zurückzuführen, so erinnert im Einzelnen doch nichts an dasselbe, vielmehr ist auch hier wieder nur der Name eines Meisters zu nennen, unter dessen Schönheitsstern das Werk entstanden ist: Raffael! Die Verwandtschaft der herrlichen Apostel mit den Typen besonders der Stanza della Segnatura und ganz insbesondere der Disputà — man vergleiche in letzterer namentlich die Figuren des Adam, Laurentius und des Philosophen rechts im Vordergrunde — ist eine so auffallende, daß unwillkürlich während des Schauens die Phantasie in jenen Raum des Vatikans versetzt wird. Es ist dieselbe Erfahrung, die wir schon in San Paolo machten: nirgends eine direkte Entlehnung, sondern durchweg eine unvergleichlich geniale selbständige Gestaltung, aber doch überall das Raffaelische



Abb. 38. Die Evangelistensymbole. Studie für den Fries in San Giovanni zu Parma.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)



Abb. 39. Die Heiligen Matthäus und Hieronymus. Fresko in San Giovanni zu Parma. Nach Paolo Toschis Zeichnung. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

Ideal durchschimmernd, geheimnisvoll, unverkennbar. Eine der wunderbarsten Erscheinungen der Kunstgeschichte: die freie Verarbeitung vollendeter Schöpfungen eines Genies durch ein Genie! Erklärlich nur durch die tief innere Verwandtschaft der beiden Seelen! Der Halbkreis der auf Wolken thronenden Figuren in der Disputà scheint sich in San Giovanni zum vollen Kreise geschlossen zu haben, die Heiligen haben den Thron verlassen und sich gelagert, sie sind belebter, menschlicher, sinnlich berührbarer geworden, die edlen, kräftig vollen Leiber haben sich von den Gewändern befreit und genießen in freudigem Genügen die belebende Kraft des reinen Äthers — nicht leidende Glaubenszeugen auf Erden, nicht feierliche Mitrichter der Menschheit im Himmel, zu raum- und zeitloser Paradieseswonne zurückgeführte, von unversiechbarer Lebenskraft und untrübbarer Seelenheiterkeit erfüllte Menschen sind es, welche zu dem geliebten, selig sich aufschwingenden Wohlthäter emporschauen. Man glaubt die Wärme ihres feurig pulsierenden Blutes zu spüren, ihre Augen leuchten, sanft bewegt der Wind das üppige Lockenhaar. Ob sie in lachender Jugendlichkeit, ob in kräftiger Mannesschönheit, ob in milder Greisenwürde dahinleben — ein Empfinden beseelt sie alle: die Liebe, und liebend gesellen sich ihnen, sie umspielend, sich an sie schmiegend, ihr Gewand haltend, in die Wolkenvertiefungen die elastischen Glieder einfügend, als gälte es jede Leere zu füllen, jede Kluft zu überbrücken, holdselige Kinderfiguren, wie sie auch bei Raffael aus den Dünsten auftauchen, bei Michelangelo als treue Gesellen der Propheten und Sibyllen erscheinen. Mit welcher Kunst, mit welchem Schönheitsgefühl alle diese Figuren in Beziehung zu einander gesetzt sind, darüber belehrt erst eine längere Betrachtung.

Jede Spur einer geradezu unbegreiflich feinen und weisen Berechnung ist so vollständig verwischt, daß das Mit- und Nebeneinander der Gestalten wie das Resultat eines künstlerisch waltenden Zufalls wirkt, als hätte der Künstler improvisierend unmittelbar auf die Fläche gebaut, was, flüchtig, aber

wunderbar deutlich erschaut, in Augenblicken glücklichster Inspiration an seiner Phantasie vorüberzog. Die Meisterschaft, welche sich in der Erfindung der mannigfaltigsten Bewegungsmotive und in der scheinbar spielenden Leichtigkeit der Darstellung ausdrückt, wurzelt in einem Reichtum bildlicher Vorstellungen, wie er nur wenigen selbst unter den größten Malern zu eigen war, zugleich aber weist sie auf ein Studium des menschlichen Körpers hin, für welches die Arbeitszeit von bloß zehn Jahren wahrlich kurz erscheint. Und dabei handhabt der Künstler den Pinsel auf der Mauer, als male er auf einer sauber vorbereiteten Tafel, die Farbe so zart vertreibend, daß die Übergänge vom Schatten zum Licht ganz unmerkliche sind und die farbige Fläche wie transparentes Email wirkt. Wie alle Formen organisch in- und miteinander leben, wie sie sich runden, wie die Luft um sie spielt! Das Stoffliche der Darstellung ist verschwunden. Die größten selbst unter seinen Zeitgenossen, wenn sie dies Werk gesehen, hätten sich vor solchem malerischen Können gebeugt. Wer aber wußte etwas von dem stillen Manne, der dort in Parma ungeahnte Wunder an die Wände einer Kirche zauberte?

Einem Leben spendenden, alles in frohe Wirklichkeit umsetzenden Geiste wurden selbst die unheimlichen apokalyptischen Symbole der Evangelisten zu spielenden Wesen: in dem Fries unter der Küppel machen sie sich miteinander zu schaffen. Der als kleiner Amor gebildete Engel des Matthäus umarmt auf dem einen Streifen den Adler des Johannes, auf dem anderen reißt er spielend dem Markuslöwen das Maul auf (Zeichnung hierzu im Louvre, Abb. 38). Letzterer läßt es sich gefallen, daß das Kalb des Lukas zutraulich seine Freundschaft sucht, und der Adler grüßt das Kalb mit einem Kusse.



Abb. 40. Die Heiligen Markus und Gregor. Fresko in San Giovanni zu Parma.
Nach Paolo Toschis Zeichnung. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

Weiter unten in den Gewölbezwickeln aber sind, von Putten umgeben und auf Wolken sitzend, je ein Evangelist und ein Kirchenvater dargestellt, Bilder, welche leider

so durch Feuchtigkeit zerstört sind, daß wir eine deutliche Anschauung von ihrer Komposition nur aus den von Paolo Toschi angefertigten Aquarellen und Kupferstichen gewinnen können, welche freilich Ausdruck und Formensprache Correggios in akademischer Manier versüßlichen. Da haben sich der jugendliche Matthäus, welcher in dem vom Engel ihm vorgehaltenen Buche blättert, und der mit Schreiben beschäftigte Hieronymus (Abb. 39), der in Sinnen vor sich hinschauende Markus und der unter Einflüsterung der Taube ekstatisch gen Himmel sich wendende Gregor (Abb. 40), Lukas, welcher erregt spricht, und Ambrosius, welcher seine Worte nachzuschreiben scheint (Abb. 41), endlich die beiden miteinander disputierenden Johannes und Augustinus zusammengefunden (Abb. 42). Die Ecken der sphärischen Dreiecke werden in einer den Gewölbezwickeln der Decke in der Sistina ähnlichen, nur malerisch freieren Weise durch Putten ausgefüllt, doch sind auch für diese Heiligengestalten weniger die Michelangeloschen Propheten, könnte man auch einige Ankläge an dieselben entdecken, als die Raffaelischen Typen in der Disputà und der Schule von Athen im Allgemeinen vorbildlich gewesen. Der heil. Hieronymus gleicht, sogar in der Stellung, ganz dem Hieronymus in der Disputà, Matthäus und Gregor zeigen den jugendlichen bärtigen Typus, wie er von Raffael in Adam und Aristoteles geschaffen worden war, Johannes erinnert an die lernbegierigen Jünglinge auf den beiden großen Fresken der Stanza della Segnatura, und auch für Lukas und Markus bieten sich manche Parallelen dort dar. Neben dem bewegteren Leben in dem Kuppelfresko wirken diese Darstellungen ruhig, ja feierlich: ganz der inneren Betrachtung zugewandt, finden sich die sanftmütigen Seelen in der Erkenntnis der einen gemeinsamen Wahrheit. Nur die wallende Gewandung, die sich ballenden Wolken und die spielenden kleinen Luftgeister zeigen, daß Wechsel und Wandel des Lebens die Kontemplation umbrandet.



Abb. 41. Die Heiligen Lukas und Ambrosius. Fresko in San Giovanni zu Parma. Nach Paolos Toschis Zeichnung. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)



Abb. 42. Die Heiligen Johannes und Augustinus. Fresko in San Giovanni zu Parma. Nach Paolo Toschis Zeichnung. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

In den Laibungen der Vierungsbögen hat der Meister als Mittelstücke einer ornamentalen Verzierung einzelne alttestamentarische Prototypen in Bronzefarbe angebracht: Kains Brudermord, Abrahams Opfer, Moses am brennenden Busch, Elias auf dem feurigen Wagen, Daniel in Feuerflammen, Jonas' Auferstehung aus dem Walfisch, Simson mit den Thorflügeln und Joseph mit dem blühenden Stab. Damit schloß er seine Thätigkeit in der Vierung der Kirche ab.

Das Nächste, was er in derselben in Angriff nahm, war die Halbkuppel der Tribuna, in welcher er die Krönung der Maria malte. Eine im Jahre 1587 vorgenommene Erweiterung des Chores, welcher die alte Apsis zum Opfer fiel, trägt die Schuld, daß uns das Originalgemälde bis auf die beiden Hauptfiguren, welche sich jetzt in der Bibliothek zu Parma befinden, und einige Fragmente, welche M. Mond in London besitzt, verloren gegangen ist, doch können wir aus der von Cesare Aretusi in eben jenem Jahre in der neuen Apsis ausgeführten Kopie, sowie aus Zeichnungen (Galerie zu Parma) und Bildern (Museum zu Neapel), welche die Carraccis nach dem Originale anfertigten, die Komposition wenigstens deutlich kennen lernen.

Auf wolkigen Höhen vor einer großen goldenen Glorie sitzt Christus, ein Scepter in der Hand, und hält über dem Haupte der mit gekreuzten Armen sich zu ihm neigenden Maria die aus strahlenden Sternen bestehende Krone (Abb. 43, 44). An den Seiten weilen, von einer Schar Engel (Abb. 45) umgeben, vier Heilige: im Vordergrunde die beiden knieenden Johannes Evangelista und Baptista, im Mittelgrunde links Benedikt, rechts Maurus. In der Höhe lichten sich die Wolken, aus denen zahlreiche Engel emportauchen, und lassen den Blick auf eine, im Stile des Mantegna gehaltene, durchbrochene Laube frei. Himmlische Freude und Gesang erfüllt den lichten Raum, aus hundert blondlockigen Kinderköpfen strahlt der Glanz eines jungen Tages, selig gibt sich die Jungfrau der Liebesfülle hin, welche

aus dem Sonnenblicke des Sohnes zu ihr strömt — seliges Entzücken und keusche Wonne, welch' anderer Meister hat sie in sich erlebt und im Bilde wiedergegeben, wie dieser schönheitstrunkene Schwärmer?!

Berauscht von der Fülle der ihm zu teil gewordenen Gesichte und ganz erfüllt von seiner Liebeskraft, wenden wir die Schritte zu dem letzten Wandgemälde, das er in San Giovanni gemalt hat, zu der Lünette über der Sakristeithüre (Abb. 46), und bleiben erstaunt stehen: so wie dieser lockenumwallte, neben Büchern sitzende, auf seinem Knie die Offenbarung niederschreibende jugendliche Johannes der Evangelist, zu dessen Füßen der Adler, eine Feder sich ausziehend, steht — so war unserer Phantasie das ideale Bild des Künstlers selbst erschienen, so voll blühenden Lebens, so träumerisch begeisterten Blickes, so inniger, zärtlicher Empfindung voll. Sind es Worte, die dieser Jüngling niederschreibt, oder sind es nicht vielmehr Gestalten, die er entwirft? Sucht sein Auge nicht die Regionen, in welchen dem Reinen die Sternenkrone ewig ungetrübten Lebens gereicht wird, und spiegelt sich nicht in seinem feuchten Blick der helle Schein des geöffneten Himmels? Ob Weissagen, ob Bilden, ob ein heiliger erdentrückter Apostel oder ein von allem Menschlichen bewegter Mensch: auf das Schauen in Liebe kommt es im Himmel und auf Erden einzig an — und Correggio selbst spricht aus dem Johannes, dessen Wesen in ihm lebendig wirksam war, zu uns. In dieser Erscheinung hat er ein ideales Bildnis von sich selbst gegeben!

* * *

Hatten schon die Fresken in San Paolo die Bewunderung der kunstliebenden Kreise in Parma erregt, so steigerte sich dieselbe in bedeutender Weise angesichts der großartigen und kühnen Schöpfungen, deren Entwurf der Künstler in einem Alter von erst sechsundzwanzig Jahren machte und mit deren Ausführung er während dreier Jahre beschäftigt war. Bald konnte es ihm nicht an Aufträgen von Privatleuten fehlen. Ein solcher muß schon um 1520 die Ausführung eines Wandgemäldes an der inneren Seite des



Abb. 43. Die Krönung Mariä. Bruchstück des Wandgemäldes einst in der Tribuna von San Giovanni. In der Bibliothek zu Parma.

östlichen Mauerthores von Parma veranlaßt haben. Dasselbe, die Madonna darstellend, wie sie mit Zärtlichkeit das in ihrem Schoße sitzende und sie umhalsende Kind an sich drückt, wurde in der Mitte des XVI. Jahrhunderts, als die Mauer niedergerissen ward, in die nahe gelegene Kapelle Santa Maria della Scala übertragen und gelangte von hier in die Galerie, wo es, nur halb erhalten, als „Madonna della Scala" in der Seele des Besuchers trotz der traurigen Zerstörung, mehr vielleicht als irgend ein anderes der hier aufbewahrten großen Werke Correggios, innige Rührung weckt (Abb. 47). Die ungemeine Natürlichkeit der Komposition, der Liebreiz des Ausdruckes in Mutter wie Kind und der warm rötliche Fleischton, welcher wie ein Abglanz abendlicher Sonnenglut wirkt, lassen die Darstellung den schönsten ähnlichen Werken Raffaels vergleichen, von dessen Einfluß auf Correggio sie wiederum ein deutliches Zeugnis ablegt. Eben diesem seinem im Madonnenideal und in den vollen Formen des Kindes sich offenbarenden Raffaelischen Charakter nach muß es etwa um 1520 entstanden sein, als eine neue und größere künstlerische Formulierung des in der Madonna Campori behandelten Themas.

Einige Zeit später erhielt er durch einen Auftrag für die Pfarrkirche von Casalmaggiore die Veranlassung, wiederum sich dem schon in früheren Jahren mit so großer Vorliebe behandelten Stoffe der „Madonna mit den beiden Kindern" zuzuwenden. Mit voller Freiheit und in ganz origineller Weise, höchste Kunst in anmutigste Natürlichkeit umsetzend, bildet er in dem einst den Herzögen von Modena angehörigen, erst vor wenigen Jahren wiederentdeckten und für das Staedelsche Institut zu Frankfurt a. M. erworbenen, fast lebensgroße Figuren zeigenden Gemälde die Gruppe (Abb. 48). Die in warm strahlendes Rot und Blau gekleidete Madonna hat sich auf einer Bodenerhöhung vor einem zerklüfteten Olivenstamme niedergelassen. In ihrem Schoße sitzt mit gespreizten Beinchen, an ihrer Schulter sich festhaltend, das Christkind, das neugierig neckisch den von Marias Arm umfangenen, knieend gelagerten Johannes zum Spiele auffordern möchte. Doch dieser, von ernsteren Gefühlen beseelt, wendet sich zum Beschauer und weist ihn auf das göttliche Kind hin. Der wunderbaren Vollendung dieser Gruppe, welche getrost den Vergleich mit Raffaels vollendetsten Kompositionen aufnehmen kann, entspricht die bezaubernde Farbenstimmung. Zu einer so zarten Modellierung des Fleisches in lichten, fast silbernen Tönen, welche nicht



Abb. 44. Maria. Studie zu der Krönung in San Giovanni. Im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)



Abb. 45. Engel. Detail aus dem Wandgemälde einst in der Tribuna von San Giovanni. Nach der Kopie Ag. Carraccis in der Galerie zu Parma.

wie gemalt, sondern wie hingehaucht erscheinen, zu einem so weichen Wehen der Luft, welche in den hellen Locken der Kinder spielt, zu solchem Leuchten der Gewandfarben, welche mit dem warmen Grau und Braun des landschaftlichen Hintergrundes eine satte Harmonie bilden, hatte Correggio es noch in keinem Bilde gebracht. Es ist das erste Werk, in welchem seine lange gepflegten Bestrebungen nach einer rein malerischen Lichtwirkung zum vollen Siege gelangen, in welchem der Zwang harter Umrißzeichnung durch die in zartesten Übergängen sich vollziehende Modellierung der Formen im Licht gebrochen ist.

Was der Künstler, noch gehalten durch die Tradition und bewunderte Vorbilder und ihnen nacheifernd in warmem bräunlichen Ton, als Wandmaler nur andeutend versuchen konnte, verwirklicht er in der Tafelmalerei. Nicht nur die Madonna von Casalmaggiore, sondern auch die anderen kleineren Werke belehren darüber. Und zugleich entfernt er sich in diesen von dem Raffaelischen Stile in Zeichnung und Farbe. Der Typus dieser Madonnen und Kinder erscheint wie eine Neubelebung seines eigenen, an Lionardo anknüpfenden früheren Schönheitsideales, welches nun seine volle Ausbildung erfährt. Auch die letzte Phase des Aufnehmens und Verarbeitens fremder künstlerischer Anschauungen hat ihr Ende erreicht, im Vollbesitze aller Mittel des Ausdrucks für das, was er zu sagen hat, folgt er fortan frei den Impulsen seines Genius, von Werk zu Werk Form, Farbe und Bewegung steigernd und bereichernd.

Nichts lehrreicher, als von der Frankfurter Madonna den Blick einerseits rückwärts auf die frühere Darstellung des gleichen Gegenstandes in den Bildern zu Mailand und Pavia schweifen zu lassen und dann andererseits ihn auf eine seiner letzten Schaffenszeit angehörige Schöpfung zu richten, in welcher er das Thema nochmals behandelt hat. Die ganze Geschichte seiner erstaunlichen Entwickelung liegt in einem solchen Vergleiche deutlich ausgesprochen. Jenes



Abb. 46. Johannes der Evangelist. Wandgemälde in San Giovanni zu Parma.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

etwa um 1530 entstandene spätere Werk, von dem eine Kopie in der Petersburger Eremitage aufbewahrt wird, befindet sich in der Galerie zu Budapest (Abb. 49). Der ältere Kompositionsgedanke, nach welchem der zweite Knabe, hier ein Engel, nicht Johannes, nur in halber Figur dargestellt, sich Christus nähert, ist wiederaufgenommen — welche Größe der Formen und Freiheit in der Bewegung, und damit welche überraschende Natürlichkeit haben die Gestalten gewonnen, selbst neben das Gemälde von Casalmaggiore gehalten: die liebende Mutter, welche dem Knaben die Brust gereicht hat, dieser, welcher sich bequem in den Schooß geschmiegt zu dem Spielgenossen wendet, und der Engel mit seinem lebhaften, fragenden Blick! Und bei diesem gewaltigen Unterschiede in dem Ausdrucksvermögen, wie so ganz gleich ist sich das Gefühl, welches hier wie dort die Gruppe beseelt, geblieben! So unbeirrbar, so unveränderlich ist das Wesen des Genies! Wie dieses Budapester Bild zu dem Frankfurter und dieses zu dem Mailänder sich verhält, so verhält sich in Raffaels Schaffen die Madonna della Sedia zu der Belle Jardinière und diese zu der Madonna Terranuova. Auch die Entwickelungsphasen, so verschieden die Ideale auch sein mögen, sind bei den großen Künstlern die gleichen!

Auch für einen anderen künstlerischen Vorwurf, die Verlobung der heil. Katharina mit dem Christuskinde, ist ein ähnlicher fesselnder Vergleich möglich. Zum ersten Male hatte Correggio den Vorgang in feierlicher Weise auf dem Bildchen Dr. Gustavo Frizzonis dargestellt. Bald nach Entstehung der Madonna von Casalmaggiore behandelt er ihn von Neuem, indem er der Scene einen traulich intimen Charakter verleiht, in einer Komposition, welche in drei Exemplaren auf uns gekommen ist. Dasjenige im Besitze des Herrn Paolo Fabrizi in Rom scheint das Original, die anderen (in der Galerie von Neapel und im Besitze des Dr. J. Th. Schall in Berlin) alte Kopien zu sein (Abb. 50). In einer Landschaft hat sich Maria, welche in der Haltung noch an die Zingarella erinnern

kann, niedergelassen. Sie hilft dem von einem Hemdchen bekleideten Knaben, welcher, freudig fragend, ob er es so recht mache, sie anschaut, während er der vor ihm knieenden lieblichen mädchenhaften Jungfrau den Ring ansteckt. Der ganze Vorgang, welcher früher ceremoniell aufgefaßt war, ist hier zum Spiel geworden, aus der Sphäre des Symbolischen in das rein Natürliche übertragen. Den Übergang aus dem einen in das andere könnte man in einer kleinen Zeichnung der Turiner Bibliothek finden.

Später, ja, wie aus den Typen hervorzugehen scheint, erst am Ende der zwanziger Jahre entstand die „Verlobung der heil. Katharina im Beisein des heil. Sebastian" (Louvre, Abb. 51). Correggio hat dieses zu seinen herrlichsten Schöpfungen gehörige Bild für die Grillenzonis in Modena gemalt; dort sah es Vasari, welcher mit Enthusiasmus davon spricht: „Ein göttliches Werk — — mit so schönen und ausdrucksvollen Köpfen, daß sie im Paradiese gemacht zu sein scheinen; es ist nicht möglich, schönere Haare noch schönere Hände oder ein anmutigeres und natürliches Kolorit zu sehen." Auch hier ist es die seelenvolle Natürlichkeit und innige Gefühlsversenkung, welche entzückt, aber die Stimmung ist eine getragenere, und an Stelle der vornehmen, schlanken Gestalten auf dem Fabrizischen Gemälde sind hier Figuren von königlicher Herrlichkeit getreten. Mit leiser Scheu, demütig den Blick senkend, überläßt Katharina, sie selbst eine Fürstin, der Königin-Jungfrau ihre edle Hand, auf deren Finger Christus mit großer Aufmerksamkeit den Ring schiebt. Lächelnd schaut Sebastian, einen Pfeil in



Abb. 47. Die Madonna della Scala. Wandgemälde in der Galerie zu Parma.

der Hand, der Handlung zu. Ein goldenes aus der Höhe flutendes Licht, in welchem das Rot und Blau der Maria, das Grün der Katharina wie Edelgestein leuchten, verklärt den festlichen Augenblick. Von je hat die ungemeine Lebendigkeit und Eindring- Andere meinten, ebendieselbe und ihr Mann, der Sebastian geheißen habe, hätten ihm den Auftrag für das große Altargemälde von San Pietro Martire in Modena verschafft, und das Bild sei ein Zeichen der Erkenntlichkeit hierfür. Schließlich ward die Be-



Abb. 48. Die Madonna von Casalmaggiore. Gemälde im Staedelschen Institut zu Frankfurt a. M.

lichkeit der Darstellung die Phantasie der Betrachter mächtig angeregt. Ein Kreis von Legenden hat sich an das Bild angeschlossen. Da wollten die Einen — schon im XVII. Jahrhundert — wissen, es sei aus Dankbarkeit für eine Frau, Namens Katharina, gemalt worden, welche den Künstler in einer schweren Krankheit gepflegt habe. hauptung aufgestellt, es sei ein Hochzeitsgeschenk für des Malers Schwester Katharina gewesen, und man fand ein Vergnügen daran, die Hochzeit selbst, bei welcher Correggio zuerst seine spätere Frau gesehen und sich in sie verliebt habe, zu schildern. Man empfand eben in dem Werke so stark das Persönliche des Künstlers, daß man zugleich

ihn selbst zu sehen, bei der Arbeit zu belauschen und mit ihm zu empfinden wünschte.

Noch zwei andere Werke gehören in den Kreis dieser Mariendarstellungen. Das eine, die „Anbetung des Kindes“, welches die „Nacht“ vorbereitet, befindet sich in den Uffizien zu Florenz, wohin es als Geschenk des Herzogs von Modena an Cosimo II. gelangte (Abb. 52). Die Jungfrau in faltig sie umgebender Gewandung ist vor dem auf Stroh liegenden neugeborenen Kinde auf einer Steinstufe in die Kniee gesunken und streckt in der Vorfreude, das liebliche, so klug sie anschauende kleine Wesen an das



Abb. 49. Maria mit dem Kinde und Johannes.
Gemälde in der Galerie zu Budapest.



Abb. 50. Die Verlobung der heil. Katharina. Gemälde im Museum zu Neapel.

soeben etwas gewahr geworden, vielleicht einen Vogel im nahen Gebüsch, was seine ganze Aufmerksamkeit erregt. Indem er darauf hindeutet, sucht er ganz erregt sich von den liebenden Händen der Mutter zu befreien und strebt von ihr abwärts zur Erde, wobei sein Hemdchen in die Höhe rutscht. Im Hintergrunde ist Joseph mit der Säge bei der Arbeit. — Man weiß nicht zu sagen, was in diesem holdseligen Stimmungsgedichte bestrickender wirkt: die göttliche Naivetät oder die Inbrunst des Gefühles!

Ganz ähnlich war die Idee eines verloren gegangenen Bildes, welches Vasari beim Cavaliere Bajardi in Parma sah. Hier war dargestellt, wie Maria dem Kinde ein Hemdchen anzieht. Einem Stiche nach zu urteilen, stellte es die „Ruhe auf der Flucht“ dar. Die sitzende Jungfrau hebt den Ärmel des Gewandes, damit Christi linker Arm hineinschlüpfen kann. Mit der Rechten langt der Knabe nach Kirschen, welche ihm Joseph kauernd hinreicht.

Endlich wäre als intim-genrehafte Auffassung des Heiligen das Brustbild einer im Buche lesenden Katharina zu erwähnen, wäre das in Hamptoncourt aufbewahrte Bild, welchem eine heilige Margarete in Dresden (Abb. 54) frei nachgebildet zu sein scheint, sicher als Werk des Meisters zu betrachten. Gerechte Bedenken dürften hieran hindern: wohl aber hat es vielleicht eine solche Darstellung von Correggios eigener Hand gegeben, da sie seinem Geiste entspricht. Schon im Jahre 1517 hat er für den Bischof Albinea eine heilige Magdalena gemalt,

Herz zu drücken, in halb scherzender, halb zärtlich bewundernder Bewegung die Hände nach ihm aus. Als ahnte es das Verlangen der Mutter, hebt es leise das Ärmchen zu ihr auf. Noch liegen die Schatten auf der Landschaft, durch das verfallene Gemäuer aber, vor dem sich eine mächtige Säule erhebt, sucht das Morgenlicht der Sonne seinen Weg und überflutet mit seinem reinen Glanze das weltabgeschiedene Glück.

Schon zum kräftigen Knaben herangewachsen erscheint Jesus auf einem anderen Gemälde: der „Madonna mit dem Korbe“ (della Cesta), welches nach einem Aufenthalte in Spanien, wo es Carlos IV. besaß, und nach mehrfacher Wanderung in die Londoner Nationalgalerie gelangte (Abb. 53). Die größere Weichheit in Form, Farbe und Licht und die lebhaftere Bewegung deutet auf eine spätere Entstehungszeit hin. Der Knabe ist

aber wir wissen nichts Näheres über die Komposition. Ein anderes, von Veronica Gambara in einem Briefe an Isabella Gonzaga hoch gerühmtes, 1528 ausgeführtes Bild, auf dem Magdalena knieend mit erhobenen Händen in einer Höhle dargestellt war, ist gleichfalls nicht mehr nachzuweisen. Jenes lange unter seinem Namen berühmte Dresdener Gemälde der liegenden lesenden Heiligen aber ist, wie endgültig nachgewiesen worden, ein Produkt des XVII. Jahrhunderts.

Spielt in die Phantasiegestaltung seiner Madonnenbilder die Wirklichkeit des in jener Zeit begründeten Familienlebens mit hinein? Liebliche, schnell entworfene Skizzen, welche in verschiedenen Sammlungen (Albertina zu Wien, Weimar, British Museum zu London, Louvre zu Paris) aufbewahrt werden, verraten das Entzücken, mit welchem er die seinem Blick in nächster Umgebung sich bietenden Bilder wonniger Mutterliebe und hold unbewußter Kindheit gewahrte (Abb. 55). Beides, das Weibliche und das Kindliche, enthusiastische Hingebung und harmlose Naivetät, war Wesen und Inhalt seiner eigenen Natur, welche, indem sie sich im Schauen verlor, nur sich selbst wiederfand. Was in liebevollem Blicke zu ihm sprach, was ihm in süßem Lachen erklang, wie verschwenderisch hat er es mit der Herrlichkeit seiner Kunst gelohnt! In seinen Werken schenkte er der



Abb. 51. Die Verlobung der heil. Katharina und des heil. Sebastian. Gemälde im Louvre zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Frau die Unschuld einer in freudiger Harmonie der Natur verbundenen warmen Sinnlichkeit, die Kraft einer von Liebe ganz durchdrungenen heiteren Seele wieder. Nicht in unnahbarer göttlicher Feierlichkeit, nicht im rätselhaft Geheimnisvollen, nein, im natürlich Fröhlichen und warm Zärtlichen fand er den Zauber des Weiblichen, und sein Schönheitsideal war der Ausdruck solcher Empfindung: unter weichem, seidig blondem Haar eine klare offene Stirn, ein leuchtendes, unter weit gespannten Brauen ruhendes Auge, dessen Strahlen selbst durch die sanften großen Lider nicht verhüllt werden kann, eine kräftige Nase mit weich geschwellten Flügeln, ein knospender Mund, in dessen leise emporgezogenem feinen Winkel ein bestrickendes Lächeln spielt, volle Wangen, ein kräftig gerundetes Kinn, weiche fleischige Körperformen und eine fast knochenlos erscheinende volle Hand mit zart sich zuspitzenden Fingern. So zart und weich



Abb. 52. Maria das Christkind anbetend. Gemälde in den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

erscheinen diese sanften Wesen, daß man glauben möchte, nur im warmen Hauche eines Sommertages könnten sie gedeihen, aber unter der transparenten, sensitiven Hülle der Erscheinung atmet eine Lebensfülle, welche beglückende Wärme aus sich der Umgebung spendet. Das Sonnenlicht, welches diese Gestalten umspielt, scheint nur die Ausstrahlung ihrer inneren Helle zu sein. Hier liegt der Schlüssel zu dem Geheimnis der Kunst Correggios!



Abb. 53. Die Madonna della Cesta. Gemälde in der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Dieselben Wesenseigentümlichkeiten, welche ihn befähigten, in solcher Weise die Frau aufzufassen, mußten ihn auch zu einem unvergleichlichen Schilderer des Kinderlebens machen. Weit entfernt davon, sich mit dem seit Jahrhunderten herausgebildeten Schönheitstypus des drei- oder vierjährigen Putto, wie ihn seine großen Zeitgenossen brachten und wie er selbst ihn in San Paolo verherrlicht hatte, zu begnügen, sucht er aus dem Studium der Wirklichkeit die zugleich charakteristische und anmutige Gestaltung des Kindes in den verschiedenen Stadien seiner körperlichen und geistigen Entwickelung zu gewinnen. Mit wundervollem Verständnis bringt er das hilflos rührende Gebaren des kaum geborenen Geschöpfes, die drolligen unbeholfenen Ausdrucksversuche des zum deutlicheren Verständnis seiner Umgebung gelangenden, um Monate älter Gewordenen, die tolle Bewegungslust des jubelnd seiner Herrschaft über die Glieder sich bewußt werdenden zwei- und dreijährigen Knaben, das stille Sinnen und Fragen des geistig sich entfaltenden Sechsjährigen, endlich das Träumen und Erglühen des zur Lebensbestimmung Heranreifenden zur Darstellung. Eben dies tiefinnige Verständnis hält ihn davon ab, in dem Körper des jungen Kindes ein zu voller organischer Deutlichkeit entwickeltes, gleichsam fertiges Formenideal zu geben, vielmehr sieht er in der noch ungeformten Fülle des die Knochenstruktur verhüllenden und noch nicht in Muskulatur sich gliedernden Fleisches, auf welchem das Licht in zartesten Übergängen spielt, das zugleich Charakteristische und künstlerisch Reizvolle, wie er ähnlich, statt ein vollendetes Ebenmaß der Verhältnisse in den Ge-

sichtszügen und der Kopfform zu suchen, gerade das im Vergleich zu dem großen Schädel Unausgebildete des Gesichtes betont. Was an formaler Regelmäßigkeit verloren geht, wird durch Ausdruck ersetzt. Die Intelligenz, welche aus den dunklen fröhlichen Augen blitzt, wird durch den Körper, so munter er sich auch gebärden mag, noch in Gefangenschaft gehalten, und in diesem Widerspruch beruht das drollig Anmutige der Erscheinung, in welchem er die Idee des Kindes künstlerisch faßte. Seinem Gefühl für das Schönheitsmaß, welches sich im Fluß zart ab- und anschwellender, den inneren Zusammenhang des Knochenbaues und das Ineinanderwirken der Muskeln verratender Formen offenbart, gewährt er dagegen volle Entfaltung bei der Bildung der halbwüchsigen Adolescenten, deren schlanke elastische Glieder, noch unbeschwert von erdwärts ziehendem Verlangen, zum beschwingten Ausdruck der Begeisterung schwärmerischer Seelen werden.

Wie sollte es Wunder nehmen, daß dieser heiter sinnliche Verherrlicher der Frau und des Kindes Grenzen des Könnens fand, wenn er das männliche Wesen zu schildern hatte? Die unbeugsame Willenskraft und gewaltsame Leidenschaftlichkeit des in Kämpfen und Thaten, in Angriff und Verteidigung, in Trotz und in Liebe der Welt sich entgegensetzenden Mannes zur überzeugenden Erscheinung zu bringen, blieb ihm versagt. Er suchte und fand im Manne nur die sanften seelischen Erregungen, deren er selbst fähig war: die kindlich weibliche Empfänglichkeit, Sinnigkeit, Schwärmerei, Begeisterung, Liebe. So durfte er das Hoffen und Sehnen schwungvoller Jugend, das Glauben und Sinnen des milden Alters in lebensvollen Gestalten veranschaulichen, wo immer er aber das Wollen und Handeln starker mannigfacher Charaktere verdeutlichen wollte, geriet er aus Mangel an dramatischer Empfindungskraft in die Übertreibung der Formen und Bewegungen, welche daher nicht den Eindruck innerlich begründeter Notwendigkeit, sondern den Effekt theatralischer Absichtlichkeit hervorbringen. Doch hat ihn sein starker Genius selbst, von wenigen Fällen abgesehen, abgehalten, Darstellungen zu wählen, welche eben jene dramatische Konzentration verlangten, wie er andererseits — und auch dies ist sehr kennzeichnend für sein künstlerisches Wesen —, gleich Michelangelo immer nur in dem Veranschaulichen des allgemein Typischen die Aufgaben der Kunst sehend, von der Charakteristik verlangenden Porträtmalerei sich ganz ferngehalten hat.

Die landschaftliche Umgebung, in welcher er diese seine Menschheit in Freude und Liebe ihr Dasein führen läßt, würde man sich wohl als eine paradiesische, im Frühlingsschmuck erglänzende vorstellen. Ihre große Einfachheit überrascht, sie spielt eine scheinbar sehr schlichte Rolle neben den Figuren, mag sie nun, ein sanft hügeliges oder bergiges, durch einzelne Bäume, Büsche, Behausungen oder Ruinen belebtes Terrain, in weite Ferne sich öffnen oder traulich, als Wald, Hain oder Buschwerk das menschliche Sein umschließen. In ihren sanften braunen und blauen Tönen verschwinden alle kleineren Einzelheiten. Correggio hat sie nicht zu einem heiteren Spiegel der Seelenfreudigkeit seiner Gestalten gemacht, viel eher könnte man sagen, daß sie in ihrer Nachmittags- oder Abendbeleuchtung eine schwermütige Stimmung ausatmet. Ganz aus einem malerischen Gefühle, welches auf Farbe und Licht, nicht auf die Form das Schwergewicht legt, hervorgegangen, ganz als große Stimmung empfunden, bildet sie im wahren Sinne des Wortes den einheitlichen gedämpften Hintergrund, vor welchem erst das volle auf die Figuren gesammelte Leben des Lichtes in höchster Fülle sich bethätigen kann: sie verdankt ihre Eigenart also wesentlich dem Bedürfnis des Kontrastes und gibt ihrerseits, wenn auch tiefer auf das Licht gestimmt, gleichsam den Grundton, auf welchem fußend in heiterer Höhe die Melodie der Gestalten sich bewegt.

Die Gliederung dieser Melodie und ihre Stimmführung aber ist wunderbar reich und abwechslungsvoll. Schon früher wurde bemerkt, welche Freiheit der Künstler in dem Aufbau seiner Komposition durch die alles Zerstreute wieder verbindende Macht des Lichtes gewann. Wie maßvoll doch mußten die im Plastischen ihre Aufgabe suchenden großen Toskaner in Verteilung und Bewegung ihrer Figuren sein, weil sie vor allem Symmetrie und Proportionalität als künstlerische Einheitsfaktoren zu berücksichtigen gezwungen waren. Viel freier durften die Venezianer verfahren, welche in der harmo-



Abb. 54. Nach Correggio. Die heil. Margarethe. Gemälde in der Galerie zu Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

nischen Beziehung der Farben aufeinander das ästhetische Recht, die drakonischen Gesetze plastischer Form zu durchbrechen, entdeckten. Erst Correggio aber, dem die Wunderkraft des Lichtes, selbst die scheinbar grellsten Widersprüche aufzuheben und dem Chaotischen Ordnung zu verleihen, aufging, durfte es wagen, die Ruhe der Gestalten in volle Bewegung und die Abgemessenheit der Farben in schillernden Wechsel übergehen zu lassen. War es seinem zartbesaiteten, erregbaren Wesen vor allem um den Ausdruck des in nie ruhender Empfindung sich offenbarenden Lebens zu thun, so gewann er die künstlerische Möglichkeit hierfür durch sein malerisches Princip des Lichtes als bestimmenden Faktors. Alles wird zur Bewegung, weil das Leben sich nur in Bewegung äußert. Selbst da, wo ein Verharren im Wesen einer darzustellenden Handlung begründet ist, wird die Ruhe als ein durch vorhergehende Bewegung hervorgebrachter oder als ein zu einer Veränderung notwendig führender Moment, als ein Übergang von einer Bewegung zu einer anderen charakterisiert. Vorzugsweise aber wird in der Stelle des Körpers, in der Drehung, Senkung und Hebung des Kopfes, in der Wendung des Blickes, in dem flatternden Haar, in den Gebärden der Hand, in dem Sichbiegen ein ganz Momentanes gegeben, ja es fehlt nicht an den gewagtesten Darstellungen eines geradezu blitzartigen Geschehens. Was derartig die Bildung der Gestalten kennzeichnet, macht sich auch in der Hülle derselben, der Gewandung, geltend. Auch hier kein dauerndes Verharren, sondern ein unruhiger Wechsel von sich ausbreitenden und sich zusammenschiebenden, sich bauschenden und abwärts strebenden, sanft fließenden und eng sich kräuselnden, weit abwehenden und eng sich an den Körper schmiegenden Stoffteilen! Man suche sich alle diese Bewegung, aber weiter auch die lebendigen, hellen, kühn ver-



Abb. 55. Studien zu einer heil. Familie und zu dem Madonnenbilde zu Budapest. In der Albertina zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)



Abb. 56. Der heil. Hilarius. Wandgemälde an einem Gewölbezwickel der Kuppel des Domes zu Parma. Nach Toschis Zeichnung. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

streuten Farben mit ihrem bestechenden einzelnen Glanze ohne die Wirkung des alles beherrschenden Lichtes vorzustellen — der Eindruck der Bilder würde ein verwirrender, ja ungeheuerlicher sein. Aber diese Vorstellung ist überhaupt unmöglich, weil eben alles durch das Licht bedingt, ja durch dasselbe wie eine Fata Morgana hervorgebracht erscheint.

Dieser große Maler des Lichtes ist zugleich der Maler der Bewegung gewesen, und Licht und Bewegung war der Ausdruck seiner Seele!

* * *

Schon im Jahre 1522 war von der Bauverwaltung des ehrwürdigen alten Do-



Abb. 57. Der heil. Bernhard. Wandgemälde an einem Gewölbezwickel der Kuppel des Domes zu Parma. Nach Toschis Zeichnung. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

mes von Parma der Beschluß gefaßt worden, das Innere desselben durch malerischen Schmuck zu verherrlichen. Man beschloß, hinter den Nonnen von San Paolo und den Mönchen von San Giovanni, welchen das Genie des plötzlich erstandenen großen Meisters aus Correggio Lust und Mut zu bedeutenden künstlerischen Unternehmungen gegeben hatte, nicht zurückzubleiben. Auch in der Kathedrale gab es ja eine Kuppel, eine Apsis, in welchen er sein erstaunliches Können zu Ehren Gottes und der Kirche zeigen konnte. Andere junge Meister, wie Parmigianino, Rondani, Anselmi, welche im Beginne ihrer von Antonio inspirierten Thätigkeit standen, konnten ihm für die Ausführung der Fresken im Querschiff, in den Kapellen und an den Gewölben des Haupt-

schiffes beigeordnet werden. Am 3. November ward der Kontrakt abgeschlossen, in welchem sich nach Riccis Lesart die folgende Erklärung von Allegris eigener Hand niedergeschrieben findet:

„Nachdem ich sorgfältig die auszuführende Arbeit erwogen habe, über die ich mit Euren Herrlichkeiten, da es Ihnen so gefällt, nun verhandeln will, erkläre ich, daß, wenn die ganze Fläche des Chores, die Kuppel mit ihren Bogen und Pfeilern, ohne die Kapellen und gerade auf den Hauptaltar zu, der Fries, die Kreuzgewölbe und Nische mit den Wänden und alles, was von Mauer in den Kapellen zu sehen ist, bis auf den Fußboden hinab, was ungefähr 150 Ruten im Quadrat beträgt, mit Gemälden verziert werden soll, zu denen mir



Abb. 58. Johannes der Täufer. Wandgemälde an einem Gewölbezwickel der Kuppel des Domes zu Parma. Nach Toschis Zeichnung. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

die Gegenstände angegeben werden, die das Leben, Bronze oder Marmor nachahmen sollen, je nachdem es der Ort, die Bestimmung des Baues und die Schicklichkeit und Schönheit der Malerei selber verlangen, und zwar auf meine Kosten bei Lieferung von 100 Dukaten in Blattgold, der Farben und Herstellung der letzten Kalkglasur, auf die ich malen werde, so könnte ich es zur Ehre des Ortes und unserer eigenen nicht für weniger als 1000 Dukaten in Gold machen, und zwar müssen mir zur Verfügung stehen: 1) die Gerüste, 2) die inserbature, 3) der Kalk, um noch außer den inserbature zu glasieren, 4) ein Zimmer oder eine geschlossene Kapelle, um die Zeichnungen anzufertigen."



Abb. 59. Engel. Detail aus dem Wandgemälde an einem Gewölbezwickel der Kuppel des Domes zu Parma. Nach dem Originale. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

Dem Abschluß des Vertrages sollte der Beginn der Arbeit nicht sogleich folgen. Noch war ja Antonio an die Arbeiten in San Giovanni gebunden. Im Herbst 1523 begann man die Kuppel zu restaurieren. Erst 1526 aber scheint der Künstler an die Ausführung der Wandgemälde gegangen zu sein, denn im Herbst dieses Jahres erhält er die erste Zahlung. Eine weitere ist am 17. November 1530 verzeichnet. Nur die Kuppel ward von ihm bemalt, und selbst diese dürfte bei seinem Tode 1534 noch nicht ganz vollendet gewesen sein. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er 1530 Parma verlassen, um sich wieder in Correggio niederzulassen. Demnach fällt die Beschäftigung mit diesem großen Werke in den Zeitraum von 1526 bis 1530 (Abb. 56—69).

Auch hier, wie in San Giovanni, führte er den Blick durch den dekorativen Schmuck an den Laibungen der großen Vierungsarchivolten zu der Gestaltenwelt in der Höhe empor. Ein Ornament à la grecque läuft in der inneren Wölbung von drei Bögen — die vierte nach dem Chor zu sich öffnende ist nicht von seiner Hand — hin, und über den Kapitälen der Pfeiler steht je eine, grau in grau gemalte, Feston haltende, bald männliche, bald weibliche jugendliche Figur, lebhaft und mit Anmut in lose flatternden Gewändern sich bewegend. Darüber in den Zwickeln bringt er, ähnlich wie in San Giovanni, von nackten Kindern umspielte Heiligengestalten an, doch ist es hier nur je ein auf Wolken und zwar vor einer Muschelnische thronender Verkündiger des göttlichen Wortes, und die Putten sind zu schlanken halbwüchsigen Knaben und Mädchen geworden.



Abb. 60. Johannes der Täufer. Studie zu dem Wandgemälde an einem Gewölbezwickel der Kuppel des Domes zu Parma. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

schaut und deutet frohlockend in die Höhe (Abb. 57).

In dem dritten Zwickel ist die begeisterte kraftvolle Gestalt des das Lamm haltenden Johannes des Täufers zu sehen (Zeichnung im Louvre zu Paris). Wieder unterzieht sich einer der lieblichen Geleiter der leichten Aufgabe, mit seinem Rücken den Wolken Halt zu gewähren, zwei andere freuen sich an dem sanften Tier, der vierte und fünfte taucht nur mit dem Kopfe aus den blauen Dünsten hervor (Abb. 58—60).

Enger geschart, stützend, tragend und haltend umgeben Knaben und Mädchen den fast ganz vom großen, schweren Mantel verhüllten Thomas, als bedürfe dessen kräftige Mannesgestalt bei ihrem Flug durch die Lüfte stärkere Unterstützung (Abb. 61).

Wohin man schaut, schimmernde schlanke Glieder, flatternde Haare, lachende Augen — himmlische Wolkengeister, zu Gestalten gewordene Lichtstrahlen! Jubelnd geleiten sie die durch die Kraft der Sehnsucht und göttliche Gnade von irdischer

Da erscheint rittlings auf weich sich ballendem Sitz der jugendliche Bischof Hilarius, seitwärts hinab nach dem Altar deutend und die Linke über sein von einem gleichsam als Chorgehilfe ihm dienenden Knaben gehaltenes offenes Buch ausbreitend. Zwei andere Kinder, deren eines die getragene Wolke stützt, bilden mit ihren verschlungenen Händen einen Ruhepunkt für den Fuß des Heiligen, ein vierter hält dessen Gewand und Bischofsstab (Abb. 56).

Inbrünstig wendet sich, rückwärts gelehnt sitzend, der heil. Bernhard nach oben, unter seinen Füßen schmiegen sich zwei jugendliche Frauengestalten in die Wolken, an welche sich, heiter lachend, ein Knabe freischwebend klammert. Ein anderer, bequem gelagert,

Drangsal befreiten Menschenkinder in ihre heimischen Sphären reinen Liebewaltens. Klarer wehen die Lüfte, heller strahlt die Sonne, eine neue Welt öffnet sich den beseligten Blicken. „Gerettet ist ein edles Glied der Geisterwelt vom Bösen.“

Üppige Fruchtgehänge umkränzen die Nischen, in Chiaroscuro und Bronzefarbe ausgeführte Ornamente verzieren die anderen Flächen des Kuppeltambours.

Weiter schweift der Blick zur Kuppel selbst empor — ein Wirbel von Licht, Wolken, Gestalten ist der erste verwirrende Eindruck! Mühsam gewinnt das Auge die Ruhe, den Zusammenhang der Erscheinungen in dem zudem sehr beschädigten Gemälde zu fassen, aber je mehr es denselben sich

klar macht, ein desto größeres, zu einem Rausche sich steigerndes Erstaunen bemächtigt sich der Seele. Bis an die äußersten Grenzen des Darstellbaren gehend, hat eine überschwengliche Einbildungskraft den ganzen Reichtum ihrer Vorstellungen mit einer solchen Verschwendung ausgegossen, daß man ein Wunder zu erleben glaubt. Wer hier noch zu kritisieren wagt, stellt seiner eigenen Phantasie ein Armutszeugnis aus und beweist damit bloß, daß ihm die unvergleichliche künstlerische Größe dieses viel nachgeahmten, aber in seiner Art nie erreichten Werkes nicht aufgegangen ist. Von übertriebener Bewegung, unklarer Häufung der Gestalten, unerfreulicher Gewaltsamkeit der



Abb. 61. Der heil. Thomas. Wandgemälde an einem Gewölbezwickel der Kuppel des Domes zu Parma. Nach Toschis Zeichnung. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

Verkürzungen zu sprechen, wie es fast allgemein geschieht — welch ein vorschnelles Urteil, welch ein armseliges Verkennen des entzückten Geistes, dem solche Vision des im Beschauer appelliert, wie Correggio mit dieser Schöpfung!

Was aber ist es gewesen, was er, ein verzückter Johannes auf Patmos, ein von



Abb. 62. Apostel und Genien. Untere Gruppe aus der Himmelfahrt der Maria in der Kuppel des Domes zu Parma. Nach Toschis Zeichnung. (Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

siebenten Himmels zu teil ward! Nur das von aller Verstandeserwägung befreite Gefühl vermag sich mit dem Künstler in die Höhen aufzuschwingen — und selten hat einer so ganz nur an die Kraft des Gefühls der Liebe in den ewigen Glanz des Paradieses geleiteter Dante, erschaute? Unten vor einer Balustrade, auf welcher Jünglinge und Mädchen bei Kandelabern mit festlichen Vorbereitungen beschäftigt sind, stehen und



Abb. 63. Apostel und Genien. Untere Gruppe aus der Himmelfahrt der Maria in der Kuppel des Domes zu Parma. Nach Toschis Zeichnung.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)

eilen, von Staunen, Schreck und Entzücken durchbebt, die Apostel (Abb. 62—66). Ihre Blicke folgen mit fieberhafter Glut der Erscheinung, die sich in der Höhe darbietet. Dort wird von Tausenden von Engeln durch Wolken, welche wie die Blätter einer Rose im Kreise übereinander sich breiten, Maria dem ewigen Lichte entgegengeführt (Abb. 67 bis 69, Zeichnungen in der Albertina zu Wien, im British Museum, in Dresden und in Windsor) — noch aber folgen wir nicht ihrem Fluge, sondern verweilen unter den auf Erden zurückgelassenen Jüngern.

„Ein Wunder! Ein Wunder!“ so klingt es in seliger Harmonie aus ihren Gebärden, ihren Blicken, ihren wie von einem nach oben ziehenden Wirbelwinde flatternd erhobenen Gewändern. Da sind zwei, die sich umschlungen halten, zwei Körper und eine Bewegung, zwei Seelen und ein Gefühl. Sie gewahren es nicht, wie ein dritter, ganz erfüllt von dem Erschauten, sich umwendend in ihren Augen die Teilnahme an seiner Erregung sucht. Neben ihm der vierte, verloren im Anblick des Unfaßlichen, faltet wie instinktiv die Hände, sich desselben würdig zu erweisen. Vor der Überfülle des Lichtes sucht sich, die Hand und den Mantel schützend erhebend, der fünfte zu schützen, doch kann er nicht davon lassen, aufwärts zu schauen, während der sechste geblendet in die Tiefe blickt. Dann haben wieder je zwei Paare sich in ihrer Ekstase zusammengefunden, wie magnetisch der Entrissenen nachgezogen, und ihre Bewegung steigert sich bis zur frenetischen Entzückung in den beiden letzten Aposteln.

Zu diesen vom Sturm der Erregung getriebenen mächtigen Männergestalten steht das heitere Spiel der nur von Tüchern umwehten nackten, schlanken Jünglinge und Mädchen in wundersamem Kontrast. Sie kümmern sich nicht um den Vorgang, stammen sie doch selbst aus den Höhen, in welche die Jungfrau emporgetragen wird, und haben hier unten, traulich den Menschen gesellt, ihre Aufgabe zu erfüllen. Festliche Flammen zu Ehren der von den irdischen Leiden frei Gewordenen sollen zum Himmel auflodern: da hieß es, das Feuer zu nähren, durch Weihrauchkörner ihm süßen Duft zu geben, die Kandelaber mit Tüchern zu schmücken, das Rauchfaß zu schwingen. Jedoch die Arbeit ist schon gethan, nur wenige sind noch beschäftigt, die meisten geben sich, in fröhlicher Nachlässigkeit auf der Balustrade sitzend, kauernd und liegend der Ruhe hin oder unterhalten sich spielend miteinander. Wie schäumendes Wellengekräusel über stark brandenden Wogen am Meeresdamme aufblitzt, so bewegen sich, sonnig verklärt, über den Apostelgestalten diese zarten, geschmeidigen Leiber im sanften Wehen der Lüfte.

Über dem irdischen Kreise schwebt der Sommerwolkenkranz dem aus höchster Höhe in der Mitte herabströmenden goldenen Glanz des empyräischen Himmels entgegen (Abb. 67). Von Wolken und Engeln getragen hebt sich, weit die Arme zu ihm aufbreitend und mit verklärtem Blicke die Wonne des Lichtes trinkend, Maria empor (Abb. 68, 69). Musizierende Engelknaben, frohlockende jugendliche Geister, unter denen, süße Sehnsucht ausstrahlend, auch Psyche hervortaucht, heilige Frauen, Liebestrunkenheit im Blick, geleiten sie. Sie drängen sich an dem Wolkenringe in dichtem Gewühl um sie wie zu einem Strauß vereinigte Blumen an einem Kranze, an dessen anderer Seite nur einzelne Blüten verstreut sind. Fliegende Gestalten, deren Glieder im blauen Äther flatternd schweben, lösen sich vom äußeren Rande der Wolken, nach innen und der Höhe zu schauen, in immer engeren Ringen Kopf an Kopf gereiht, die allem Urquell des Seins nächste Schar der Seligen. Über der Jungfrau aber, in der Mitte losgelöst von allen anderen und im Wirbel in den offenen Glorienschein emporgetragen, fliegt eine einzelne jugendliche Gestalt. Ist es der Engel, welcher ihr einst die Botschaft vom Himmel gebracht und nun ihr den Weg zu höheren Sphären weist? Hinauf und immer höher hinauf, bis von ewigem Licht geblendet das Schauen versagt. —

Eine Apotheose des Lichtes selbst ist es, die Correggio in diesem Werke gegeben hat. Das helle goldige Gelb der Glorie, das lichte Blau des Himmels und das Weiß der Wolken bestimmen in ihrem Zusammenwirken den Gesamteindruck, welcher im einzelnen durch das rötliche Fleisch und die ins Lichte gebrochenen Gewandfarben: ein milchiges Blau, ein Citronengelb, ein helles Rot, ein weiches Grün belebt wird. Die letzten Konsequenzen eines durch so manche Phasen der Entwickelung unentwegt verfolgten malerischen Strebens sind gezogen,

wie zugleich in der Freiheit der perspektivischen Anordnung eine höchste Möglichkeit erreicht ist. Was den Künstlern der folgenden Jahrhunderte am meisten in diesem Werke zu bewundern schien, weil es ihrem Streben nach Schaustellung größter Kunstfertigkeit ein weites Feld der Bethätigung eröffnete, war die hier bis zum äußersten durchgeführte perspektivische Raumtäuschung. Alle diese Gestalten, von unten gesehen, waren auf den tiefen Standpunkt des Beschauers berechnet. Der vollständige Sieg des Künstlers über die Schwierigkeiten solcher Darstellung der Figuren in stärkster Ver-



Abb. 64. Apostel und Genien. Untere Gruppe aus der Himmelfahrt der Maria in der Kuppel des Domes zu Parma. Nach Toschis Zeichnung.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.)



Abb. 65. Studie zu zwei Figuren in der Himmelfahrt der Maria. In der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand zu Wien.

kürzung, welche die Illusion einer idealen Wirklichkeit hervorbrachte, war zugleich ein Sieg der Malerei über die Architektur. Die Versuche Mantegnas und Melozzos, über welche Correggio bereits in San Paolo und weiter in San Giovanni hinausgegangen, waren zur vollendenden That geworden. Dank unermüdlicher praktischer und theoretischer Studien, deren erstaunlichen Umfang wir nur ahnen können, war das Unglaubliche erreicht: ein von unzähligen Figuren gebildeter Vorgang spielte sich in künstlerisch überzeugender Weise in dem zum Äther gewordenen Kuppelraum ab. Ein Vorbild der Deckenkunst der Malerei war für Jahrhunderte gegeben, das Tagewerk des großen Meisters gethan: er hatte ein künstlerisches Ideal verwirklicht, welches den Anspruch der Gleichberechtigung mit dem Formenideal der Toskaner und dem Farbenideal der Venezianer erhob!

Nur wer von jenen ganz andersartigen Tendenzen beherrscht und voreingenommen war, konnte ihm den Mangel an Verständnis für das plastisch Organische des Körpers vorwerfen — welcher andere, den einen Michelangelo ausgenommen, hat den unendlichen Reichtum der Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Leibes gekannt und in nie sich wiederholenden, ungezwungenen Motiven zur Anschauung gebracht wie er, welcher andere mit gleicher Souveränetät die Gestalt in jeglicher Art von Verkürzung darzustellen vermocht, welcher andere sie mit so warm pulsierendem Leben erfüllt? Wenn er die organische Gesetzmäßigkeit der Erscheinung nicht mit gleicher Strenge im Gefüge der Muskeln und Glieder verdeutlichte, wie es die Florentiner in ihrem Sinn für das Plastische verlangten, so geschah dies, weil ihm die Figur nicht an sich in ihrer Vereinzelung, sondern nur im Zusammenhange mit ihrer Umgebung künstlerisch bedeutungsvoll erschien und ihre durch das Licht vollzogene Einbeziehung in das Allgemeine eine Vereinfachung in der Formengliederung und eine Verwischung der begrenzenden Konturen notwendig bedang. Wurde sein Auge besonders durch den weichen Fluß der Formen und die zarten Übergänge von Licht in durchsichtige Schatten entzückt, so entfernte er sich in der Hervorhebung dieses einheitlichen Zusammenhanges nicht weiter von der Natur, als es ihrerseits die Toskaner in Hervorhebung der organischen Gliederung thaten, nur in einer entgegengesetzten Richtung; und wie durch diese, gewann nicht minder durch ihn die individuelle Wirklichkeitserscheinung ihre Erhebung zum allgemein Typischen. Daß ihm bei diesem Streben aber, wie wir bereits bemerkt haben, vor allem die Wiedergabe kindlicher, jugendlicher und weiblicher Körper vollste Befriedigung geben mußte, erklärt sich von selbst, und hierin tritt uns der tiefste innere Zusammenhang zwischen seiner Seele und

seiner Kunst entgegen: seine künstlerische Sprache und die Wahl seines Stoffes ging mit Notwendigkeit aus seinem Wesen hervor, wie umgekehrt man in paradoxem Sinne sagen könnte, daß sein künstlerisches Princip, wäre dies nicht eben bloß eine Abstraktion, sein Wesen nach der Seite des naiven, weiblichen Empfindens hätte bestimmen müssen. Gewiß findet sich diese tiefste Beziehung von Wesen und künstlerischem Ideal nicht bei ihm allein, sondern bei jedem echten Künstler, da Kunstschaffen, auch das bildende, nicht Nachahmen der Natur, sondern Ausdrücken des Wesens ist, selten aber ist es vergönnt, sie in so offen zu Tage tretender Weise zu gewahren, wie bei dem Meister, dessen Aufschwung in die Regionen freiesten Schaffens wir gefolgt sind.

Undenkbar aber wäre selbst bei seinem genialen Können diese Schöpfung, riefen wir uns nicht in Erinnerung zurück, daß Correggio in Rom gewesen ist. Fast alle formalen Anklänge an Raffael, wie sie in San Paolo und San Giovanni deutlich sich bemerkbar machten, sind hier verschwunden, aber kompositionelle Ideen ganz allgemeiner Art, welche er in Rom kennen gelernt hatte, wirkten bis auf diese Zeit nach. In ihrer vollständigen Umwandlung erkennt man sie freilich kaum wieder. Das überraschende neue und charakteristische Element in den Fresken der Domkuppel sind die flügellosen jugendlichen, männlichen und weiblichen Gestalten, welche, am besten als Luftgeister zu bezeichnen, den Vorgang beleben. Im Anfange des XV. Jahrhunderts waren die wiedererwachten kleinen antiken Eroten zu christlichen Engelknaben geworden, jetzt gesellt sich ihnen jene holde Schar von Wesen, in denen die Gestalten des Eros und der Psyche selbst eine Reinkarnation erleben. Man müßte sie im christlichen Sinne gleichfalls als Engel bezeichnen, und doch bleibt die Bemühung, sie als solche aufzufassen, eine vergebliche. Sie können nicht als die im Mittelalter typischen Engelfiguren, welche nur die Gewandung und die Flügel verloren hätten, gedeutet werden, sondern sie scheinen anderer Abstammung zu sein. Sind sie eine Erfindung des Künstlers, welcher alles Himmlische ja nur in dem rein Menschlichen fand? Dies deuchte wohl möglich und wäre anzunehmen, träten diese Gestalten nicht schon früher in den Werken eines anderen Meisters: in Michelangelos Deckenmalerei in der Sixtina auf. Michelangelo



Abb. 66. Apostel und Genien. Untere Gruppe aus der Himmelfahrt der Maria in der Kuppel des Domes zu Parma. Nach Toschis Zeichnung.

zuerst hat sie ins Leben gerufen und weist ihnen zweierlei Bestimmung zu. Einmal geleiten sie, im Vereine mit Putten, Gottvater bei seiner Weltenschöpfung durch die Luft, das andere Mal sind sie als ideale Gehilfen beim Aufbau einer Festdekoration Heiligen und im Gefolge der Maria als himmlische Genien, bei den Aposteln als Festveranstalter. Das Motiv dieser Festesverherrlichung: die Beschäftigung mit den Kandelabern ist allerdings, wie Ricci richtig bemerkt hat, in Anlehnung an einen Ge-



Abb. 67. Die Himmelfahrt der Maria. Kuppelgemälde im Dom zu Parma.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

damit beschäftigt, das architektonische Gerüst der Decke mit Medaillons und Festons zu schmücken. Und es wäre ein bloßer Zufall, daß Allegri für seine Kuppel die gleichen, bis auf Michelangelo in der Kunst nicht gekannten Idealgestalten erfunden und ihnen dieselbe zweifache Thätigkeit zugewiesen habe? Denn auch hier finden wir sie ja bei den danken Mantegnas, welcher auf seinem Triumphzug des Cäsar einige Jünglinge in ganz ähnlicher Weise für die von Elefanten getragenen brennenden Kandelaber sorgend anbrachte, entstanden — ein merkwürdiger Beweis dafür, welche dauernde Bewunderung Antonio für den großen Mann hegte, dessen Werke ihm den monumentalen Stil der

Malerei zuerst erschlossen hatten, — das bei weitem Entscheidendere und Bedeutungsvollere aber, die Darstellung überhaupt dieser Himmel und Erde vermittelnden Geister als des den Geist und Charakter der Kuppelgemälde bestimmenden Elementes, ist die Folge und die schönste Wirkung der



Abb. 68. Maria. Studie zu der Himmelfahrt im Dom zu Parma. Im königl. Kupferstichkabinett zu Dresden. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Eindrücke, welche Correggio in der Sixtinischen Kapelle empfangen hatte. Die wuchtigen plastischen Gedanken Michelangelos verwandelten sich bei ihm in leichte malerische Träume, und sein Genie spielte in freier Willkür mit ihnen, als wären es die Produkte der eigenen Einbildungskraft. Auch hier war das Fremde zu eigenem, aus selbständiger Kraft neu erworbenen Besitze geworden.

* * *

Dieselben Jahre, während welcher Antonio im Dome thätig war, haben auch fast alle seine größten Meisterschöpfungen auf der Leinwand entstehen sehen. Daß es auf religiösem Gebiete zumeist der Verherrlichung der Maria geweihte Gemälde waren, kann nach Allem, was uns bisher bekannt wurde, nicht Wunder nehmen. Der Art seiner Begabung sicherlich wohl bewußt, hat er mit Stoffen, welche eine dramatische Gestaltung verlangten, offenbar nur dann sich beschäftigt, wenn die Notwendigkeit vorlag, den Wunsch von Auftraggebern zu befriedigen. Die geringe Anzahl von Bildern, welche Szenen aus der Passion Christi und den Martyrien der Heiligen behandeln, beweist, daß er nur ausnahmsweise auf solche Wünsche einging, und die Wahl der Szenen im Besonderen,



Abb. 69. Maria. Studie zu der Himmelfahrt im Dom zu Parma. In Chatsworth. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

aber wenigstens die Komposition der Nachwelt erhalten: von Wolken getragen, aus denen zwei Putten hervortauchen, fliegt der holdselige Engel dicht über dem Boden hin zur Jungfrau, welche an ihrem Lesepult in Demut tief auf die Kniee gesunken ist. Von Licht umflossen schwebt dicht über ihrem Haupte in sanfter Vertraulichkeit die Taube.

In gleicher später Zeit, wie dieses Bild, muß, einer in der Galerie zu Parma befindlichen Kopie nach zu schließen, das verlorene Gemälde: der „auf dem Ölberg fliehende Jüngling“ entstanden sein, welches im XVII. Jahrhundert in der Galerie Barberini zu Rom war. Schon der Gegenstand ist ein sehr eigentümlicher, sonst von den italienischen Künstlern nicht behandelter, noch überraschender aber ist die Art der Darstellung. Ein Jüngling von ganz weiblich weichen Formen flieht vor einem römischen Krieger, welcher den Mantel von ihm reißt, so daß Jener fast nackt erscheint. Im Dämmerlicht, in der Ferne, sieht man andere Soldaten mit Fackeln. Wahl und Auffassung des Stoffes erklärt sich einzig aus dem malerisch reizvollen Problem, welches die Darstellung des aus nächtlichem Halbdunkel hervortauchenden lichten nackten Körpers dem Künstler darbot.

Ähnliche künstlerische Rücksichten haben denselben bei der Schöpfung des „Gebetes in Gethsemane“ bestimmt, welches in der

von wenigen Fällen abgesehen, verrät die Sicherheit, mit welcher sein Genie das ihm am meisten Entsprechende herausfand.

Ein Vorwurf freilich, wie der der „Verkündigung“, welche er in einer Portallünette der Annunziatakirche zu malen hatte, gehörte ganz in das Bereich der Vorstellungen, welche er, wie vielleicht kein Zweiter, durch inniges Gefühl zu verklären wußte. Leider ist das schöne Werk, welches sich jetzt in der Galerie von Parma befindet, fast ganz zerstört. In Stichen ist

Residenz des Herzogs von Wellington, Apsley-House in London, aufbewahrt wird, und von dem die Londoner Nationalgalerie eine alte Wiederholung besitzt (Abb. 70). Hier aber dient die malerische Wirkung durchaus der ergreifenden Gefühlsabsicht. In düsterer Einsamkeit ist die in Weiß und Blau gekleidete zarte Gestalt des göttlichen Dulders niedergekniet. Der schmerzvoll ergebene, nach oben gerichtete Blick, die hilflos wie zum Empfangen geöffneten Hände sagen: „Vater, nicht mein, sondern dein Wille geschehe". Und schon senkt sich in dem aus der Höhe sanft verklärend strömenden Lichtstrahl der Frieden in Gestalt eines Engels herab. Wie das Licht mit sanfter Gewalt die Schrecknisse der Nacht, so verscheucht die aus der Seele Tiefen sich erhebende Liebe die unermeßlichen Leiden. Die Stunde des Kampfes ist vorbei — noch schlafen in nächtige Schatten gehüllt die Jünger, aber am fernen Horizont verkündet das Morgenrot den Tag des Erlösungswerkes. Ist Ergebung je rührender im Bilde veranschaulicht worden, als hier von dem Maler der Sanftmut? Vasari, der es im Besitze des Francesco Maria Signoretti in Reggio sah, nennt es „das seltenste und schönste Werk, welches man von Allegri sehen könne".

Nicht den Kampf, nur das Leiden schildert der Meister auch in dem „Ecce homo" der Londoner Nationalgalerie (Abb. 71). So vermeidet er die dramatische Aktion der aufgeregten Menge und beschränkt sich auf die Wiedergabe des dornengekrönten und gefesselten Heilands und der ihn eng umgebenden Figuren: des Pilatus, eines Kriegers und der von einer Frau gestützten ohnmächtig



Abb. 70. Das Gebet in Gethsemane. Gemälde in der Nationalgalerie zu London. Wiederholung des Bildes in Apsley-House.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

6*



Abb. 71. Ecce homo. Gemälde in der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

werdenden Maria in Halbfiguren. Ob das Londoner Bild das einst im Besitze der Grafen Prati zu Parma befindliche Original und nicht vielmehr eine alte Kopie ist — im XVII. Jahrhundert werden drei Exemplare namhaft gemacht —, bleibt zweifelhaft. Manche Einzelheiten, namentlich die Hände, erscheinen zu schwach in Zeichnung und Modellierung, als daß man an eine eigenhändige Ausführung durch den großen Meister glauben könnte. Dem warmem Farbenton nach muß die Darstellung etwa um 1525 entstanden sein. In dem Christusideal nähert sich Correggio wohl am meisten den lombardischen Schülern Lionardos, dessen Kunst ja für seine Jugendentwickelung von

so großem Einfluß gewesen war, doch gibt er der Gestalt eine größere Fülle und Weichheit. Daß das, seiner Anordnung nach unter seinen Werken vereinzelte Werk trotz der Größe der Formensprache und der Lebendigkeit des Empfindungsausdruckes nicht so stark, wie andere, zum Gefühl spricht, mag wesentlich seine Erklärung darin finden, daß Correggio hier eben einen Stoff zu behandeln hatte, dessen furchtbarer Gewalt sein Auffassungs- und Gestaltungsvermögen nicht gewachsen war, und es ist sehr beachtenswert, daß er auch in diese Darstellung, was kein Künstler vor ihm gethan, das weibliche Element in den Marien einführt, als sei er sich darüber klar gewesen, daß er nur durch sie, nicht durch die männlichen Figuren allein, auf den Beschauer überzeugend einwirken könne. In der Gruppe der Frauen liegt demnach auch das künstlerische Schwergewicht, und ein Mangel im Vermögen führt so zur kühnen Erfindung eines ungewöhnlichen und eindrucksvollen Kompositionsgedankens.

Die „Klage der Frauen“, so könnte man ein anderes größeres Gemälde, welches Antonio zugleich mit einer Marterdarstellung für eine Kapelle in San Giovanni zu Parma gemalt hat und das jetzt, in sehr beschädigtem Zustand in der Galerie daselbst hängt, benennen (Abb. 72). Die typische Darstellung der Beweinung des vom Kreuze genommenen Leichnames Christi hat er in sehr auffallender Weise dahin verändert, daß er die männlichen Freunde des Heilands ausschied und bloß die vier Frauen als Leidtragende beibehielt. Nur im Hintergrunde sieht man von der Leiter des Kreuzes Joseph von Arimathia herabsteigen. Indem er sich so beschränkte und zugleich den Augenblick nicht höchster Seelenqual und Verzweiflung, wie ihn Mantegna von seiner dramatischen Begabung sich getrieben sah, in seiner Grablegung zu wählen, sondern jenen hilflosen,



Abb. 72. Die Beweinung Christi. Gemälde in der Galerie zu Parma.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie., Madrid.)

verstummenden Schmerzes gab, erreichte er eine tiefrührende Wirkung. Nur im weiblichen Wesen fand er die reine ausschließliche Liebesempfindung, welche einen solchen Tod zu beklagen würdig war, nur sie vermochte über das Unerträgliche einen tröstenden, ja verklärenden Schein zu breiten. Im Schoße der Mutter ruht das Dulderhaupt, aus welchem eben erst das letzte Leben zu entfliehen scheint, kraftlos sucht ihre Hand, indessen die Sinne ihr schwinden und Leichenblässe auch ihr Antlitz überzieht, dem geliebten Sohn Schutz zu gewähren, sie hat das heilige Recht, ihn zu halten, zu berühren. Nur mit dem jammernden Blicke darf Magdalena den Füßen nahen, die sie einst mit ihrer seidenen Haarfülle getrocknet, aller Zauber der Schönheit, der Liebe und des Lebens beugt sich in ihrer herrlichen Gestalt vor dem entsetzlichen Geheimnis des Sterbens. Die beiden anderen Frauen treten vor Maria und Magdalena zurück, nur durch Maria, für die sie ängstlich besorgt sich zeigen, stehen sie in Beziehung zu Jesus. Wie durch einen Nebelschleier hindurch zittert schwermütig das Licht auf den Gestalten, indessen undurchdringliche Dämmerung den Hintergrund einhüllt.



Abb. 73. Das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia. Gemälde in der Galerie zu Parma.

Vergeblich bemühte sich Correggio, durch seine große Kunst, wie in der „Beweinung Christi“, auch in dem als Pendant hierzu gemalten Bilde mit dem Furchtbaren zu versöhnen (Abb. 73). Alle Kunst ist unfähig, das Abschreckende einer Marterscene, wie er sie hier in der Niedermetzelung der Heiligen Placidus, Flavia, Eutychius und Victorinus zu veranschaulichen hatte, aufzuheben. Auf einer Zeichnung im Louvre (Abb. 74) hatte er ursprünglich zwischen Placidus und Flavia die enthaupteten Kinder angebracht

— zurückschaudernd vor solcher Darstellung und doch durch den Auftraggeber gezwungen, sie nicht wegzulassen, versetzte er sie in dem Bilde auf die Seite und suchte durch kunstvolle Anordnung möglichst über diesen Vorgang hinwegzutäuschen. Das Martyrium der Hauptfiguren aber mußte er wohl oder übel zu deutlicher Anschauung bringen: wie Placidus enthauptet, Flavia erstochen wird. Die Art, in welcher er sich zu helfen gesucht hat, zeugt wieder von seinem Genie: stoßend wirkt, ist nicht Antonios Schuld, sondern die Schuld des Auftraggebers, welcher ihm eine solche Aufgabe zumutete.

Ein kleineres, früher entstandenes Gemälde in der Madrider Galerie, welches Vasari bei der Familie Ercolani in Bologna sah, zeigt, wie die früher betrachteten Darstellungen des „Abschieds Christi von der Mutter“, des „Fliehenden Jüngers“ und des „Gebetes in Gethsemane“, offenbar des Meisters eigene freie Wahl des Stoffes: es



Abb. 74. Studie zu dem Martyrium der Placidus und der Flavia. Im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

er brachte in Bewegung und Blick das selige, den Himmel offen schauende Entzücken der Opfer zu einem Ausdruck höchster Extase: nie ist die weltüberwindende Wonne des Sterbens aus Überzeugung dargestellt worden, wie hier. So möchte er künstlerisch das Schauderhafte der körperlichen Gewaltthat durch die Begeisterung der Seele vernichten, und wieder ruft er die siegende Macht des Lichtes zu Hilfe. Wie schlecht doch haben alle Die, welche darin einen Manierismus sehen wollten, die Intention des Künstlers erkannt! Statt ihn zu tadeln, sollte man ihn gerade hier bewundern. Daß dieses Bild unerfreulich, ja für viele ab- stellt Christi Erscheinung vor Magdalena dar (Abb. 75). Hier ist wieder etwas in seiner Art ganz Unvergleichliches gegeben. Ein Strom des Lichtes flutet über die Gestalten und läßt den Himmel über der erhaben einfachen Landschaft erstrahlen. Die in ihrer heißen Liebe ihren Herrn Suchende hat ihn an seinem Worte „Maria!“ erkannt. „Da wandte sie sich um und spricht zu ihm: „Rabbuni, das heißt, Meister.“ Spricht Jesus zu ihr: „Rühre mich nicht an; denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater. Gehe aber hin zu meinen Brüdern und sage ihnen: Ich fahre auf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem

Gott". Alle Liebe der Welt war für sie in diesem einen Worte: Maria enthalten, und wie sie tief auf die Kniee sinkt, hebt sich in heilig glühendem Sehnen der eigenen Liebe ihr Körper, ihr blondumflutetes Haupt, ihr feuchter Blick dem Erlöser entgegen. Willenlos weichen vor seiner sanft abweisenden Hand die Arme zurück, die ach! sein Gewand nur berühren möchten. Er aber, den Liebesblick zu ihr niedersendend, wendet



Abb. 75. Christus erscheint der Magdalena. Gemälde im Museum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie., Madrid.)



Abb. 76. Die Madonna mit dem heiligen Sebastian. Gemälde in der Galerie zu Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

sich, in der strahlenden Herrlichkeit seines verklärten Leibes den Boden kaum berührend,



Abb. 77. Detail aus der Madonna mit dem heiligen Hieronymus. Gemälde in der Galerie zu Parma.

zum Gehen, und die Bewegung seiner Arme scheint mit unwiderstehlicher Gewalt sie in die Höhen, zu denen sein Weg ihn führt, ihm nachzuziehen. Erlöst auch sie, wird sie ihm folgen, „da die entsündigte Natur heut' ihren Unschuldstag erwirbt!" Selig der Geist, dem solches Schauen vergönnt war — nur die Liebe einer Johannesseele



Abb. 78. Die Madonna mit dem heiligen Hieronymus, gen. der Tag.
Gemälde in der Galerie zu Parma.

vermochte die Liebe der Magdalena ganz in sich nachzufühlen.

* * *

So künstlerisch fesselnd und seelisch bedeutend alle die soeben erwähnten Bilder sind, so erscheinen sie neben den fünf großen Altargemälden, welche in dieser letzten, 1525 beginnenden Schaffensperiode entstanden



Abb. 79. Skizze für die Madonna mit dem heiligen Georg. Im königl. Kupferstichkabinett zu Dresden. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

sind, doch nur als Nebenarbeiten. In diesen fünf, von jeher als die höchsten Meisterleistungen Correggios bewunderten Werken brach die ganze Fülle seiner schöpferischen Kraft wie ein rauschender Strom ans Licht. Sie alle sind der Verherrlichung der Maria mit dem Kinde geweiht, und jedes einzelne ist ein jauchzender Gesang, welcher aus einem immer gleichen Gefühl, aber in einer immer anderen Tonart angestimmt wird. Alle Wunder seiner Kunst verschwendet er in immer neuen Melodien und Harmonien, welche kein Anderer vor ihm gekannt hatte, und welche doch wie ein der Menschheit seit Ewigkeit Eigenes, nur wieder Entdecktes beseligen. Wer die Weihe unnahbarer Erhabenheit der Raffaelschen, die Feierlichkeit glänzender Repräsentation Tizianscher Madonnen hier zu finden erwartet, wird sich enttäuscht sehen — Correggios Madonna dürfen die Heiligen, die Gläubigen vertraulich nahen wie einer Schwester, und wie sie, menschlich in ihrer Zärtlichkeit, den innigen Bund mit allen Liebenden verlangt, so ist Jesus ein in gesunder Heiterkeit und fröhlicher Zutraulichkeit mit der Umgebung spielendes und verkehrendes Kind, in Nichts von seinen Altersgenossen unterschieden. In diesem ganzen und vollen, aber durch Schönheit und Unschuld verklärten Menschlichen, in der Durchdringung aller Gestalten mit dem einen gleichen, das Wesen ausfüllenden Gefühl rückhaltlos sich äußernder Liebe liegt die Zauberkraft dieser Schöpfungen. Eine Wärme strömt von ihnen aus, welche wie die Sonnenfülle eines Sommertages belebt und beglückt.

Die Reihenfolge, in welcher sie geschaffen sind, dürfte nach den Stileigentümlichkeiten folgende sein. Zuerst im Jahre 1525, wie wir wissen, entstand die „Madonna mit dem heil. Sebastian“ (Dresdener Galerie), welche für die Brüderschaft San Sebastiano in Modena ausgeführt wurde, dann etwa 1527 die sogenannte „Madonna della Scodella“, welche freilich nach der Inschrift auf dem Rahmen erst 1530 auf einem Altar in San Sepolcro zu Parma aufgestellt wurde, aber schon früher gemalt worden sein muß. Es folgte die Madonna mit dem heil. Hieronymus (Parma: Galerie). Dieselbe, häufig auch im Gegensatz zu der „Nacht“ in Dresden „der Tag“ genannt, soll nach einer nicht durchaus ver-



Abb. 80. Die Madonna mit dem heiligen Georg. Gemälde in der Galerie zu Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)



Abb. 81. Detail aus der Madonna della Scodella. Gemälde in der Galerie zu Parma.

bürgten Nachricht 1523 von Donna Briseide Colla für Sant Antonio bei Allegri bestellt worden sein. Diesem Datum widerspricht aber der späte Stilcharakter so durchaus, daß man jene Nachricht für eine irrtümliche halten und die Entstehung des Bildes etwa um 1529 ansetzen muß. 1530 kam der bereits 1522 von Alberto Pratoneri Antonio gegebene Auftrag, für San Prospero in Reggio die Geburt Christi, die „Nacht“ (Dresden: Galerie), zu malen, zur Ausführung, und 1531 oder 1532 dürfte die „Madonna mit dem heil. Georg“ (Dresden: Galerie), welche sich einst im Oratorium San Pietro martire in Parma befand, entstanden sein. Ein selbst flüch-



Abb. 82. Die Ruhe auf der Flucht, gen. die Madonna della Scodella. In der Galerie zu Parma.
(Nach einer Originalphotographie von C. Nava, Venedig.)

tiger, vergleichender Blick zeigt in der zunehmenden Breite der Formen, reicheren Bewegung der Gestalten und Gewänder und intensiveren Lebendigkeit des Ausdruckes die auch aus Betrachtung der kleineren Werke sich ergebende Entwickelung des Meisters zu immer größerer Ungebundenheit und Kühnheit. Ein bloßer Hinweis auf diese ihren Besonderheiten nach bereits früher besprochene Thatsache genügt.

Am Geschlossensten in der Komposition bei aller Lebhaftigkeit der Figuren erscheint die „Madonna mit dem heil. Sebastian“ (Abb. 76). Vor einer gelben, am Rande rötlich werdenden Glorie, aus welcher Engelsköpfe hervortauchen, thront auf Wolken Maria, auf dem linken Knie das rittlings sitzende Kind, welches lächelnd die Hand nach dem Märtyrer ausstreckt. Zwei schlanke Engel sind ihr zur Seite, zwei heitere Putten spielen zu ihren Füßen. Die Erscheinung senkt sich tief, fast bis auf die Erde herab, als dränge es die Himmelskönigin und das Kind, mitten unter die drei Heiligen, die sich versammelt haben, zu treten. Der sehnsüchtige, verzückte Blick des nur leicht an einen Baumstamm gefesselten Sebastian, dessen weicher Körper den Blicken zu folgen strebt, zieht sie aus den Höhen herab. Mit einer großen Bewegung der Arme und leuchtendem Auge möchte der von reicher Priestergewandung umrauschte heil. Geminianus, dessen Attribut, ein Kirchenmodell, ein himmlischer Chorknabe hält, den Beschauer selbst in die frohe Gemeinschaft mit hineinziehen, indessen, noch nichts ahnend von dem wunderbaren Vorgange, der von langer Pilgerschaft ermüdete Rochus, von den Wolken halb beschattet, in Schlummer versenkt sitzt. Oder dringt der Schein des goldenen Lebens durch seine geschlossenen Augenlider und läßt ihn die lichtumflossenen Gestalten als Traumbild gewahren? Alles Leiden verschwindet bei solchem Schauen: in ungetrübter blühender Schönheit zeigt sich der Leib des heil. Sebastian, welcher von anderen Künstlern doch immer als von Pfeilen gemartert dargestellt wird, und wer die Legende nicht kennt, würde die bloße Andeutung der Wunde am Bein des Rochus nicht verstehen. So durchaus widerstrebte dem rein künstlerisch empfindenden Meister die legendarisch gebotene Darstellung des Märtyrertums, daß er den Hinweis auf dasselbe notdürftig eben nur so weit gab, als es zur Kenntlichmachung der Heiligen notwendig war.

Selbst die nahe Beziehung, in welche er Maria zu den Heiligen in diesem strahlenden Gemälde gebracht hatte, schien ihm aber noch nicht innig genug. In unmittelbarste Berührung mit den Getreuen versetzt er sie in dem herrlichen Bilde der Parmenser Galerie, welchem man unter seinen Werken den Ehrenplatz neben der „Nacht“ eingeräumt hat (Abb. 77, 78). An einem Fleck Erde, welcher durch ein ausgespanntes Tuch vor der Mittagsglut der Sonne geschützt ist und von dem man weit über die Landschaft schauen kann, hat sich die Jungfrau traulich natürlich niedergelassen. Zu ihrer Seite auf einer Bodenerhöhung knieend, hinter welcher ein Putto mit dem Salbengefäß sich bemerkbar macht, schmiegt Magdalena ihr wundervolles Haupt, auf dessen Haar das Licht kosend spielt, an den Jesusknaben. Still beseligt von seiner Nähe, von der Berührung seiner ihre Locken streifenden Hand, halten ihre zarten Finger sein Füßchen, als wollte sie es ihren Lippen nähern, während sie mit der anderen Hand den Mantel um den in ehrfurchtsvoller Entfernung sich haltenden Körper breitet. Ein lachender Engel möchte von der anderen Seite her die Aufmerksamkeit des Kindes auf sich und das große Buch, dessen Seiten er umblättert, ziehen, aber nur mechanisch greift Jesus' Hand nach demselben: sein Blick ist durch die gewaltige Erscheinung des greisen, von seinem Löwen begleiteten Hieronymus gefesselt, welcher, zu ihm gewendet, in der Rechten eine Rolle, mit der Linken eben jenes Buch, das sein Glaubensbekenntnis enthält, mit dem Engel hält.

Die Kunst, mit welcher durch die dreifache Bewegung des Christkindes ein enger Zusammenhang der Figuren hervorgebracht und Jesus zum geistigen Mittelpunkt gemacht ist, die innige Beziehung Marias, Magdalenas und des Kindes durch die Nebeneinanderreihung der Köpfe bildlich veranschaulicht wird, die liebliche Frauengruppe in schräg diagonaler Richtung der männlichen Gestalt gegenübergestellt und doch wieder die Schroffheit dieser Gegenübersetzung durch den Engel gemildert wird — diese höchste Kunst findet ihre Ergänzung in der nicht minder großen Kunst,

welche die mannigfachen Farben: das Karmin, Blau und Moosgrün der Gewandung Marias, das Hellgelb des Engels, das Graublau und Zinnober des Hieronymus, das Kirschrot, Weiß und Citronengelb der Magdalena und das Orange des Vorhanges durch das warme, milde Licht wie in einem Strauße zu einer vielstimmigen Harmonie verbunden hat. Die hohe Meisterschaft, mit welcher Correggio über alle künstlerischen Ausdrucksmittel in reichster Weise verfügt, tritt uns wohl aus keinem anderen Werke so blendend und überwältigend entgegen. Welchen Eindruck muß es hervorgebracht haben, als es noch in dem Schmelz und der Transparenz seiner Farben unberührt den Blicken sich darbot!

Auch die späteste Darstellung der von Heiligen umgebenen Jungfrau, jetzt in der Dresdener Galerie, die „Madonna mit dem heil. Georg“ (Studie in Dresden), hat ihre ursprüngliche Licht- und Farbenschönheit eingebüßt, aber selbst im unversehrten Zustande dürfte sie an Poesie und Liebreiz sich nicht der „Madonna mit dem heil. Hieronymus“ haben vergleichen lassen (Abb. 79, 80). Correggio kehrte hier zu dem älteren Kompositionsschema der thronenden Jungfrau, der „Santa Conversazione“, wie sie für Norditalien zuerst von Mantegna geschaffen worden war und wie er sie selbst in dem Jugendwerke der „Madonna mit dem heiligen Franciscus“ behandelt hatte, zurück. Auch hier sitzt die Jungfrau auf einem über Stufen erhöhten Thron unter einer Renaissancearchitektur, auch hier umgeben sie vier Heilige, wie ganz verschieden aber von dem früheren Werke ist dieses letzte! Wie still, abgemessen und feierlich wirkt die Gestaltengruppe auf jenem gegenüber der übermäßig gedrängten Fülle dieser Komposition! Alles ist in feurig wallende Bewegung gebracht, die Farben blitzen und das Licht flimmert. Wie aus schwellender Wogenbrandung erhebt sich, nur um ein wenig hervorragend, die Gruppe der Madonna mit dem Kinde aus der Versammlung der Heiligen, zwischen denen volle, lustige Putten ihr Spiel treiben. Kaum vermag man zu glauben, daß dieser in fast bacchantischer Freude ausschreitende üppige dionysische Jüngling, welchem die Lebenslust aus den Augen sprüht, Johannes den Täufer darstellt. Wer würde diesen siegbewußten, festlich heiteren



Abb. 83. Junger Faun. Gemälde in der Alten Pinakothek zu München.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

römischen Feldherrn für einen Heiligen, für den heil. Georg halten, stünde er nicht am Thron der Madonna und läge nicht der Drachenkopf unter seinem Fuße? Und jener Greis, welcher das vom Jesuskinde mit beiden Händen erstrebte Stadtmodell einem Knaben abnimmt, gleicht er nicht



Abb. 84. Musizierender Faun. Studie im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

mehr einem epikureischen Philosophen, als einem christlichen Bischof? Maria selbst, in der sinnlichen Fülle ihrer Erscheinung, wir würden uns nicht wundern, sie wie die Eroten in einer mythologischen Komposition in Gesellschaft genießender Götter zu finden. Nur in der Extase des Petrus martyr könnte man christlich religiöses Empfinden wahrnehmen, bräche nicht auch hier aus dem Überschwang der Verzückung die Glut sinnlichen Wesens hervor. Die Flut dieses festlich rauschenden Daseins aber, welches selbst in den Fruchtkränzen und Genien der Architektur wiederklingt, schäumt über den Rahmen des Bildes hinaus und zieht den Beschauer gewaltsam mitten in den Vorgang hinein. Greifbar nahe treten diesem die Figuren entgegen, ja der eine Knabe (Studie in Dresden) scheint sich aus der Bildfläche heraus in die Wirklichkeit zu uns zu verlieren. Johannes ladet uns ein, dem Throne zu nahen, Georg heftet den Blick auf uns, und Petrus martyr möchte Marias Aufmerksamkeit auf uns hinlenken. Die Liebe, in deren Anschauung Correggio in früheren Werken uns versenkte, teilt sich, auf uns sich wendend, in diesem Gemälde direkt uns mit. Uns zum Troste und zur Beglückung haben sich die Heiligen versammelt, die Kluft zwischen dem Reiche göttlich heiteren Daseins und irdischer Wirklichkeit, zwischen Kunst und Leben ist überbrückt. Weiter konnte selbst ein Correggio nicht gehen, unmittelbarer sein menschlich liebevolles Gefühl nicht bethätigen: hatte Raffael im Schauen der Seele den Schwung verliehen, zur himmlischen Heimat ewiger Ideen sich aufzuschwingen, Correggio führte das Jenseits auf diese Erde herab, ließ das Ewig-Weibliche selbst, seiner Unberührbarkeit sich entäußernd, die leicht Verführbaren hienieden aufsuchen im warmen Drange beseligender Schwesterliebe.

Ist diesem Empfinden ein letzter und äußerster Ausdruck in der „Madonna mit dem heil. Georg“ gegeben worden, so hatte es sich in anderer, zarter Weise in den zwei Gemälden, welche jenem Bilde zeitlich vorangehen, verbildlicht. Diese „Madonna della Scodella“ (mit der Schüssel) der



Abb. 85. Venus, Merkur und Amor, gen. die Schule des Amor. In der Nationalgalerie zu London. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

Galerie in Parma ist eine Darstellung der Ruhe auf der Flucht (Abb. 81, 82). Ein Stoff, der dem Künstler seit seiner Jugendzeit besonders lieb und vertraut war, erhält hier seine edel vollendete Gestaltung. Die heil. Familie befindet sich auf dem Heimkehr von Ägypten. Wie die Legende erzählt, beugte sich ein Palmbaum nieder,



Abb. 86. Venus und Eroten. Skizze im Louve zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E, Paris und New York.)

ihr seine Früchte zu spenden, und entsprang eine Quelle zu ihren Füßen, sie zu laben. Correggio veranschaulicht das Wunder, indem er seine leichtbeschwingten guten Engelgeister zu Hilfe ruft. Auf Wolken gelagert drücken sie die Zweige nieder, von denen Joseph die Datteln pflückt, welche er dem Kinde reicht. Dieses, zu einem blondlockigen, anmutigen Knaben in der Fremde herangewachsen, aus zärtlichen Augen herausschauend, lehnt sich an die Mutter und langt nach der Schale, in welcher Maria Wasser von der durch ein gekränztes Kind personifizierten Quelle empfängt. Hinter Joseph hütet ein Engel den Esel, welcher Mutter und Kind an diese lauschige Stelle am Walde getragen hat. Die stille Heimlichkeit des Ortes, das helle Spiel des Sonnenlichtes, der innige Verkehr der Familie, der Reichtum der Farben, unter denen Gelb und Orange dominiert, bestricken mit einer süß träumerischen Stimmung. Reines Familienglück hat nie eine schönere Verherrlichung gefunden — dem milden, warmherzigen Sinn Correggios widersprach es, Joseph als Nebenfigur zu behandeln: als treuester Freund und väterlich sorgender Führer erhält er volle künstlerische Gleichberechtigung mit Maria.

Die sorgfältige Wahl kräftiger Lokalfarben, welche diesem Werke seinen besonderen Charakter verleiht, macht in dem mehr als alle anderen Schöpfungen des Meisters bewunderten Gemälde der „Nacht“ in der Dresdener Galerie der siegenden Lichtwirkung Platz (Titelbild). Hier tritt Correggios malerisches Ideal, wie in den Fresken der Domkuppel, in die strahlendste Erscheinung: aus dem Lichte selbst wird die Darstellung geboren! Das Kind, das von den Armen der Mutter umfangen, auf Stroh gebettet, in dem zerfallenen Gemäuer ruht, ist nicht der menschliche Knabe, welchen sonst bei Correggio Maria auf dem Schoße hält: helles Licht geht von ihm aus und erhellt die nächtliche Dunkelheit. Es überströmt das mit unendlicher Liebe sich herabneigende zarte Antlitz der Jungfrau, es macht die Hirten, die mit ihrem Hunde der Krippe sich nahen, erglänzen, es fällt blendend in die Augen der ihnen gesellten Frau, es umleuchtet die jubelnd in Wolken knieenden Engel, ja es erhellt selbst die im Hinter-



Abb. 87. Jupiter und Antiope. Gemälde im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

grunde befindliche Gruppe des Joseph mit dem Esel. Das ist kein irdisches Wesen: nur dem Göttlichen ist der Glanz eines ätherischen Leibes verliehen. Ein Wunder ist es, welches die glücklichen Augen Marias und der Hirten gewahren — und ein Wunder ist dieses Gemälde selbst. Ein Schatten nur von dem, was es einst gewesen, denn es hat durch Übermalungen und Reinigung im Laufe der Zeiten sehr gelitten, bemächtigt es sich des Gefühls wie eine Offenbarung. Vergeblich sucht der Verstand sich über die Einzelheiten, über die Kunst der Gruppierung, die Abstimmung der Farben, die Raumbildung, die Landschaftsgliederung Rechenschaft abzulegen — jede Möglichkeit, sich zu bethätigen, ist ihm genommen, weil diese Erscheinung einzig allein und mit unwiderstehlicher Gewalt das Gefühl gefangen nimmt und dasselbe zu vollster Thätigkeit erregt. Das Werk, für welches eine im British Museum befindliche Zeichnung als Vorstudie gedient hat, gehört zu den wenigen höchsten Meisterschöpfungen aller Zeiten, welche, von aller zeitlichen Bedingtheit frei, der Ewigkeit anzugehören scheinen, als wären sie die Sichtbarwerdung einer in jedem Menschen lebendigen, notwendigen Vorstellung, ungeschaffen und unvergänglich. Selbst unter den Schöpfungen eines größten Genies gibt es vielleicht nur einige, ja nur eine, in welcher das individuelle Wesen desselben zum Ausdruck einer allgemeinen höchsten Gesetzmäßigkeit wird; nur da, wo die künstlerische Individualität einen Stoff findet, in dem sie ihr Wesen vollkommen ausdrücken kann, nur da also, wo die notwendige Ausdrucksform einer künstlerischen Individualität dem Gehalt eines Stoffes absolut entspricht, scheint jede persönliche Willkür der Auffassung ausgeschlossen, entsteht ein Werk, welches wie die organischen Naturgebilde sein Gesetz in sich trägt. In fast allen seinen anderen Gemälden wurde Correggio trotz seiner Durchdringung der Gestalten mit innigstem Gefühl und trotz aller Zaubermittel seiner wunderbaren Kunst dem von ihm behandelten Stoffe nicht ganz gerecht. Die menschliche Liebesauffassung der Madonna, des Kindes und der Heiligen genügte nicht, die göttliche Wesenheit Jesu zu untrüglicher Veranschaulichung zu bringen. Die verklärende Lichtwirkung, in welcher er aus der Notwendigkeit seiner Begabung das künstlerische Mittel zur Stimmung des Gefühls sah, rief an sich nicht den Eindruck des Überirdischen hervor. Erst aus dem Charakter des künstlerischen Vorwurfs, welcher in der heil. Nacht gegeben war, ging die Idee einer Verwertung der Lichterscheinung zum unmittelbaren Ausdruck der Göttlichkeit Christi hervor. Indem das Kind selbst zum Quell des Lichtes gemacht wurde, wurde das Wunder dieser Geburt zur bildlichen Anschauung und konnte im Übrigen: in der Gestaltung der Scene und der Charakteristik der Figuren Correggio dem Drange seiner Natur, das schlicht Menschliche in den seligen Empfindungen der Liebe und des Glückes darzustellen, frei folgen. So ging aus der innersten Übereinstimmung des Wesens des künstlerischen Stoffes, welcher die wunderbare Lichtwirkung aus sich heraus bedang, mit den Eigenschaften der Seele und des bildnerischen Ideales Correggios ein Werk hervor, welches die vollkommenste Schöpfung des Meisters und zugleich ein über alles Persönliche erhobenes, in sich vollendetes Werk ist. Die malerische Idee des Lichtes hat in ihm ihre seelische Erlösung gefunden.

* * *

Im Jahre 1530 ist Allegri, wie es scheint, zu dauerndem Aufenthalte, welcher nur von vorübergehenden Besuchen in Parma unterbrochen wurde, in seine Geburtsstadt zurückgekehrt. Hier kaufte er am 30. November 1530 ein Bauerngut von einer Lucrezia Pusterla, im Herbst 1532 und Anfang 1533 erscheint er als Zeuge in notariellen Dokumenten, am 24. Januar 1534 wohnt er einer Verhandlung bei, in welcher die Mitgift der mit einem Sohne Veronika Gambaras verlobten Chiara di Correggio festgesetzt wird. Unwillkürlich fragt man sich, was den Meister veranlaßt habe, die Stätte seiner großen Wirksamkeit zu verlassen. Es ist darauf geantwortet worden: der Undank, mit dem er sich für seine Fresken in der Domkuppel belohnt sah. Die künstlerische Originalität und Kühnheit dieses Werkes war eine viel zu große, als daß es nicht kleinliche Verurteilung und alberne Kritik hätte hervorrufen sollen. Bernardino Gatti, ein Schüler des Meisters, deutete darauf hin, indem er sagte: „Ihr wißt ja, was Correggio im Dome gesagt

wurde." Offenbar hat er besonders an den Ausspruch eines Kanonikus, von dem uns berichtet wird, gedacht: „Das Gemälde gleiche einem Ragout von Fröschen." Dies wenige uns Überlieferte genügt vollkommen, zu zeigen, was von vornherein vorausgesetzt werden kann, daß auch das Schaffen dieses Genies von dem erbärmlichen Witze sich geistreich dünkender Philister und wohl auch von hämischen Verleumdungen bösartiger Neider begleitet wurde. Wann wäre es in dieser Welt verherrlichter Mittelmäßigkeit und gehaßter Größe anders gewesen!



Abb. 88. Danaë. Gemälde in der Galerie Borghese zu Rom.

Die zarte sensitive Seele des in seinem Liebesbedürfnis wehrlosen Mannes muß unter solchen Erfahrungen schwer gelitten haben. Wohl ist es möglich, daß sie ihm Sehnsucht nach einem in stillem Frieden abgeschlossenen Leben erweckten und ihn so zum Entschlusse, nach Correggio zurückzukehren, gebracht haben. Die Unterbrechung der Arbeit im Dome fände so am besten ihre Erklärung.

In seiner Heimat fand er anregende Teilnahme an seinem Schaffen bei jener edlen Fürstin, Veronika Gambara, welcher

er schon in seiner Jugend hatte nahetreten dürfen. Sie scheint es vermittelt zu haben, daß Isabella Gongaza nnd deren Sohn Federigo II, Marchese von Mantua bei der seit Mantegnas Zeiten fortgesetzten künstlerischen Ausschmückung ihrer Schlösser sich seines Pinsels bedienten. Von einem Aufenthalte Antonios daselbst ist uns nichts direkt überliefert, aber von Aufträgen, die er erhalten, wissen wir. Dieselben haben ihn bewogen, in seinen letzten Lebensjahren vorzugsweise mythologische und allegorische Stoffe zu behandeln. Es sind freilich nicht die ersten Bilder der Art, welche er ausgeführt, da er schon früher, auch abgesehen von den Fresken in San Paolo, einige antike Darstellungen gegeben hat, aber erst in seinen letzten Jahren treten dieselben in den Vordergrund seiner künstlerischen Thätigkeit. Ein kleines Bild in der Münchener Galerie wird jetzt für das früheste Werk dieser Art von seiner Hand gehalten (Abb. 83). Es stellt einen vor einem Gebüsche sitzenden, von hellblauem Tuch umflatterten Jüngling (Faun?) dar, welcher die Syrinx bläst. Kräftige blaue Berge heben sich am Horizont von einem gelben Abendhimmel ab. Das feine Helldunkel in dem lichten Körper besonders hat wohl in dem Maler der anmutigen Phantasiedarstellung Correggio vermuten lassen, doch dürfte diese Bestimmung noch nicht als eine gesicherte zu betrachten sein, da manches, namentlich die Farbengebung und der Charakter der Landschaft, von des Künstlers Stil, selbst demjenigen in seinen Jugendwerken, zu welchen es doch gerechnet werden müßte, abweicht (Zeichnung eines Fauns im Louvre Abb. 84).

Das erste größere mythologische Gemälde, welches 1627 sich in der herzoglichen Sammlung zu Mantua befand und nach mancherlei Irrfahrten jetzt in sehr zerstörtem, ja selbst, was den weiblichen Kopf anbetrifft, entstellten Zustande in der Londoner Nationalgalerie aufbewahrt wird: die sogenannte „Schule des Amor“ muß in den ersten zwanziger Jahren entstanden sein (Abb. 85). Es zeigt in einer Waldlandschaft stehend die nackte Venus, beflügelt, den Bogen ihres Sohnes in der Hand. Dieser, den Anweisungen des freundlich zu ihm niederblickenden sitzenden Merkur (Studie in den Uffizien) folgend, ist sinnig bemüht, Fortschritte in der Kunst des Lesens zu machen.

Gleich dieses Werk verrät, welches das Thema der mythologischen Darstellungen Correggios sein wird — welch' anderes könnte es auch sein, als das der Liebe, in welch' anderem Sinne konnte er sich mit derartigen Vorstellungen beschäftigen, als demjenigen, seinem Drange in der Wiedergabe der Schönheit weiblicher, jugendlich männlicher und kindlicher nackter Gestalten volles Genüge zu thun! Hatte er schon in den christlichen Darstellungen, soweit es immer nur ging, die Gewänder von den Gestalten gezogen, um die Körperformen unverhüllt in ihrer reinen Herrlichkeit und im reichen Spiel des Lichtes zu zeigen, so kam der antike Stoff ja diesem künstlerischen Verlangen selbst entgegen. Die Antike hieß für den Bildner der Renaissancezeit so viel als das Nackte, als die freieste Auffassung des rein Menschlichen. Was Mantegna in seinen für das Studio der Isabella Gonzaga gefertigten Phantasien und seinen mythologischen Stichen begeistert gepredigt, was der edelste Verkündiger der christlichen Idee, Raffael, in der Farnesina in Bezug auf die heidnische Sagenwelt für erlaubt erklärt, was endlich Michelangelo als höchstes Ideal überhaupt, ja als eine künstlerische Notwendigkeit erklärt hatte: die Darstellung des Nackten — Correggio mußte seinem ganzen Wesen nach in ihr die vollste Befriedigung finden. Seine edle Sinnlichkeit schwelgte in dem Schauen der weichen Rundung und dem lichten Schimmer des menschlichen Leibes. Nicht nur das zart Verheißungsvolle, erst sich Entfaltende der Lenzeserscheinungen, welche er in seinen Wolkengeistern verherrlicht hatte, reizt es ihn, in den mythologischen Vorwürfen zu schildern, sondern auch die schöpferische Sommerfülle der Natur. Als Sinnbild üppiger Lebenskraft führt er uns Venus und Merkur in dem Londoner Bilde vor Augen, als stelle er damit das Grundthema auf, dessen Variationen, die Wunder und Wirkungen des Eros, in den anderen Gemälden behandelt werden. (Man vergleiche auch Zeichnungen, wie z. B. die Venus im Louvre, Abb. 86.) Die Liebesverkündigung, welche in den religiösen Darstellungen gegeben war, wird zum erotischen Hymnus. Die Naivetät einer keuschen Seele wagt das ewige Ge-

heimnis der Natur auszusprechen, und ihre Sprache ist die der unbewußten Natur selbst. Nur einem vielleicht unter allen Bildnern der christlichen Zeit hat sie das Recht erteilt, den geheiligten Schleier von dem höchst Natürlichen zu lüften, und dieser eine ist Correggio gewesen. Ward ihm diese seltenste Gunst zu teil, weil seinem Wesen die ungetrübte Harmonie der Liebesgemeinsamkeit mit allem Seienden und damit höchste Unschuld eingeboren war?

Für wen Antonio die Schule des Amors gemalt hat, ist nicht bekannt. Sollte schon dieses Werk für den mantuanischen Hof, an welchem mit Isabella Gonzaga seit 1490 ein leidenschaftlicher Kultus der Antike eingezogen war, bestimmt gewesen sein? Auch das der zeitlichen Entstehung nach zweite größere mythologische Werk des Meisters, der „Jupiter und Antiope“ (im Louvre zu Paris), wird 1627 im Inventar der herzoglichen Sammlung zu Mantua verzeichnet, aus welcher es in den Besitz Karls I. von England und später des Bankiers Jabach in Köln gelangte, von welchem es der Kardinal Mazarin für fünfundzwanzigtausend Lire gekauft hat (Abb. 87). Das Bild ist malerisch eine der wundervollsten Leistungen, mag auch die eigentümliche Stellung der liegenden Figuren zuerst etwas befremden. Aus dem Waldschatten beugt sich der zu einem jugendlichen Satyr verwandelte Jupiter hervor und hebt das blaue Gewand von der in üppigen Schlaf tiefversunkenen Antiope. Man glaubt die Träume, welche ihr



Abb. 89. Ganymed. Gemälde aus Correggios Schule in der kaiserl. königl. Galerie zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

das Bild des Gottes vorführen, auf ihren geschlossenen Augenlidern zu lesen. Schlafend auch liegt Amor-Hymenäos, dessen Fackel am Boden ruht, neben ihr — sein Werk ist gethan. Ist es sein Bogen, auf welchen die Nymphe die Hand legt, sein Köcher, den man an ihrer Seite gewahrt? Oder hat, wie der neueste Biograph Correggios will, der Maler die Tochter des Königs Nykteus mit der gleichnamigen Tochter des Mars, der Amazonenkönigin, verwechselt? Eine Rötelzeichnung in Windsor verrät die für die weibliche Figur gemachten Studien nach der Natur.

War dieses durch den Glanz des von ihm ausströmenden Lichtes fast blendende Gemälde noch in Parma entstanden, so dürften drei für Federigo II. Gonzaga gemalte, schon von Vasari erwähnte Werke, welche zum Geschenk für Karl V. bestimmt waren, nach 1530 in Correggio entstanden sein. Auch sie behandeln, obgleich nicht als Pendants gedacht, alle drei Liebesabenteuer des Zeus: Leda, Danae und Io.

Die „Danae“ hatte, ehe sie in die Galerie Borghese nach Rom kam, eine an Wechseln des Aufenthaltes reiche Geschichte hinter sich. Philipp II. schenkte sie zugleich mit der „Io“ an den Bildhauer Leone Leoni, welcher beide Bilder durch einen Grafen Khevenhiller an Kaiser Rudolf II. nach Prag verkaufte. Von hier wurde sie 1648 nach Stockholm entführt, dann aber von der Königin Christine nach Rom mitgenommen und dem Kardinal Dezio Azzolini geschenkt. Aus dessen Familie gelangte sie an Don Livio Odescalchi und dann an den Herzog von Orleans. Ihr nächster Besitzer war der Herzog von Bridgewater, von dem sie Henry Hope für 183 Pfund Sterling erwarb. Doch noch immer war ihr keine Ruhe vergönnt. Von neuem ward sie um 1823 in Paris verkauft, wo sie Fürst Borghese erwarb. Daß nach solchen Erlebnissen das Bild noch immer seinen zarten Farbenzauber bewahrt, ist zu verwundern (Abb. 88). Mit dem goldenen Regen strömt aus der Höhe ein Licht hernieder, welches den Körper der lächelnden Geliebten des Gottes ganz zu durchfluten und von jeglicher Schwere zu befreien scheint, so daß ihre Gestalt auf den weißen Kissen mehr schwebt, als ruht. Auch der in griechischem Geiste als Jüngling gebildete Eros, welcher, ein Helfer des Zeus, am Fußende des Lagers sich niedergelassen hat, wird von dem Wunderschein umsponnen, welcher zugleich den beiden Amoretten die emsige Arbeit des Schleifens der Pfeilspitzen erhellt. Wieder steht man staunend, wie vor Unbegreiflichem still: vergebens sucht man die Spur des Pinsels, welcher die Modellierung dieses Fleisches aus zartesten silbernen Schatten in schimmernde Helle zustande gebracht hat, vergebens die Farben, welche diese Erscheinung hervorgerufen haben: alles Stoffliche ist aufgehoben, die bildliche Darstellung in die Region reiner Anschauung erhoben.

Ganz verwandt hierin, wie in dem silbernen, unvergleichlich zarten Ton ist der „Danae“ die „Leda“ der Berliner Galerie, doch ist die letztere einem verhängnisvolleren Schicksal ausgesetzt gewesen. Auch sie wurde von Graf Khevenhiller, welcher sie 1603 in Madrid vom König gekauft hatte, nach Prag geschickt und teilte die Wanderungen der Danae bis zu dem Zeitpunkte, in welchem der Herzog von Orleans Besitzer der Bilder ward. Dessen Sohn Ludwig ließ, in einer zelotisch religiösen Verblendung von seinem Beichtvater bestärkt, den Kopf der Leda herausschneiden, welcher später vom Maler Schlesinger ergänzt worden ist. Charles Coypel rettete das Gemälde vor gänzlichem Untergange. Aus seinem Nachlasse gelangte es in die Sammlung Pasquier und aus dieser erwarb es Friedrich der Große. — Schimmernde Körper, weiße Schwäne an stillem Wasserspiegel, blauender Himmel über regungslos ragenden Bäumen, — weiche Sommerluft webt über der träumenden Erde, und von den Saiten des Eros erklingt zitternd der Sehnsuchtsgesang! —

Und der Sang tönt weiter, bis er in Liebeswonne verhallt. In Wolkendünsten senkt der Gott sich herab, der Io Schönheit zu umfangen. Die Erde hebt sich erglühend dem Kusse des Himmels entgegen — aus ewiger Kraft entfaltet sich in Seligkeit neues Leben!

Solches nur dem unschuldigen Blicke des Hochgesinnten in reinster Natürlichkeit sich offenbarendes Mysterium der Kunst und der Liebe hat der Genius in dem Gemälde gegeben, welches, mit der „Danae“ für Rudolf II. erworben, von Wien in die kaiser-



Abb. 90. Das Laster. Gemälde in der Zeichnungensammlung des Louvre zu Paris.

liche Galerie gelangte. Eine alte Kopie befindet sich in Berlin.

Als Pendant zur Jo gewahrt man in Wien ein Bild mit der Darstellung des vom Adler in die Lüfte getragenen Ganymed ausgestellt, welches gleichfalls aus Spanien nach Prag und von dort nach Wien gebracht wurde (Abb. 89). Damals wurde es dem Parmigianino, einem Schüler Correggios, zuerteilt und erhielt erst später seinen Platz unter den Werken des Meisters. In neuester Zeit ist ihm derselbe wieder streitig gemacht worden, und wie es scheint, mit Recht. Die Gestalt des schwebenden Knaben ist die Wiederholung des einen, an die Wolken sich klammernden Genius auf dem Bilde des heiligen Bernhard im Dome zu Parma. Es erscheint sehr unwahrscheinlich, daß Correggio sich selbst kopiert habe; eine der charakteristischen Eigentümlichkeiten seines Schaffens ist gerade die immer neue Gestaltung der Bewegungsmotive selbst da, wo in verwandtem Vorgange — was hier nicht der Fall ist — die Veranlassung zu einer Wiederholung gegeben schien. Seine unglaublich reiche Phantasie gewährt ihm unerschöpfliche Möglichkeiten, sind doch unter allen den Hunderten von schwebenden und spielenden Wolkengeistern, welche er geschaffen hat, auch nicht zwei aufzufinden, die sich in der Bewegung entsprächen. So dürfte der Wiener Ganymed nur als das Werk eines begabten Nachahmers aufzufassen sein. Auch eine andere Darstellung des Ganymed, welche, früher als Deckengemälde im Schlosse zu Novellara angebracht, jetzt in der Galerie zu Modena sich befindet, ist nicht von der Hand des Meisters.

Die letzten Schöpfungen desselben — wenn wir von einigen für Federigo begonnenen Kartons, welche „Jupiters Liebschaften" darstellen sollten, absehen — wurden im Auftrage Isabella Gonzagas für deren Studio geschaffen und zeigen jenen allegorischen Charakter, an welchem die Fürstin, wie schon ihre früheren Aufträge an Mantegna, Perugino und Costa beweisen, besonderes Gefallen hatte. Sie sind mit Tempera auf Leinwand ausgeführt und werden heute in der Zeichnungensammlung des Louvre zu Paris aufbewahrt. Das eine stellt „das Laster" (Abb. 90), das andere „die Tugend" (Abb. 91) dar. Ersteres ist in der Gestalt eines an einen Baum gefesselten, vergeblich sich windenden Mannes gegeben. Drei Frauen sind damit beschäftigt, es zu peinigen: die eine, vermutlich die „Gewohnheit", fesselt sein Bein, die zweite, wohl das „Gewissen", bläst ihm grelle Töne in das Ohr, die dritte, die „Leidenschaft", läßt Schlangen nach ihm hinzüngeln. Ganz vorn sieht man den lachenden Kopf eines Knaben, der eine Weintraube hält. Auf dem anderen Bilde ist die Tugend als eine bewaffnete, den Fuß auf einen Drachen setzende Frau, über deren Haupt eine geflügelte Siegesgöttin Lorbeer und Kranz hält, dargestellt. Zu ihren Seiten sitzen die zum Himmel deutende, einen Cirkel über einem Globus bewegende „Wissenschaft" mit einem Putto und eine mit den Attributen der vier Kardinaltugenden: Klugheit, Gerechtigkeit, Stärke und Mäßigung geschmückte Gestalt, welche man als das „weltliche Regiment" bezeichnen könnte. Drei musizierende weibliche Genien schweben in der Höhe. — Eine Wiederholung dieser Komposition, welche man lange als ein echtes Werk des Meisters ansah, befindet sich in der Galerie Doria zu Rom (Abb. 92).

So reich an Einfällen und anmutigen einzelnen Motiven diese Gemälde auch sind, vermögen sie doch nicht wirklich zu fesseln. Selbst der lebenspendende Genius Correggios war nicht imstande, das abstrakt Lehrhafte, Verstandesgemäße eines solchen Vorwurfes in eine reine Gefühlssprache umzusetzen, weil diese Aufgabe eine nicht zu lösende war. Man glaubt ihm die Befreiung anzuspüren, als er sich von den Hauptgestalten unten hinweg zu den beflügelten, in Luft und Licht schwimmenden Wesen droben wandte. Da entströmt noch einmal wonnige Lust seinem Pinsel, ja in seligerer Entzückung denn je rief seine Sehnsucht jubelnde Strahlengebilde hernieder.

Zum letzten Male! In seiner stillen Vaterstadt ist am 5. März 1534 Correggio nach kurzer Krankheit im vierzigsten Lebensjahre gestorben. Der Traum dieses weltfremden, kurzen Daseins war zu Ende — das ewige Licht, dessen Abglanz er auf dieser Erde erschaut, zog ihn zu sich hinauf, und lächelnde Geister haben seinen Flug begleitet. Seine Träume von einem nur durch Liebe bewegten Erdenleben aber ließ er hinter sich zurück, — es war ihnen bestimmt, in die Dämmerung der Zeitlichkeit herein-



Abb. 91. Die Tugend. Gemälde in der Zeichnungensammlung des Louvre zu Paris.

strahlend, die Welt heller und freudiger erscheinen zu lassen.

* * *

Wesen und Eigenart hoher Werke der Kunst durch Beschreibung verständlich machen zu wollen, wird immer ein vergebliches Unterfangen sein. Das Wesentliche in ihnen ist eben das, was mit keiner anderen Sprache als der ihnen eigentümlichen, ausgedrückt werden kann. Die Beschreibung kann sich nur an das Äußerliche halten und nicht mehr als eine Andeutung sein; die Annäherung von seiten der Reflexion an das Geheimnis eines künstlerischen Schaffens, welches sich dem empfänglich Genießenden in dem unmittelbaren Eindrucke auf das Gefühl als Gefühl offenbart, ist einzig möglich durch die Erkenntnis, daß die Art künstlerischen Ausdrucks einmal und vor Allem durch die Seele des Künstlers selbst und dann durch die Anschauungsformen und Ausdrucksmittel seiner Zeit bedingt ist. In welchem Verhältnis das individuelle Temperament und die individuelle Begabung des Schaffenden zu dem von einer allgemeinen geistigen Strömung auf ihn ausgeübten Zwange steht, dies festzustellen, ist die einzig bedeutungsvolle Aufgabe des Geschichtsschreibers der Kunst, und nur indem er dies thut, darf er zu einem allgemeinen Verständnis der Kunstschöpfungen vergangener Zeiten beitragen. Der Werke, welche ganz unmittelbar und voll die Seele bestimmen, d. h. im höchsten und ausschließlichen Sinne künstlerisch wirken, gibt es wenige, selbst, wie schon bemerkt wurde, unter den Werken jener Meister, welche in den Zeiten höchster Entwickelung einer Kunst das Ausdrucksvermögen derselben bis zur Vollendung brachten. Nur die Vertiefung in die Individualität eines Künstlers und zu gleicher Zeit die Berücksichtigung der maßgebenden geistigen Faktoren seiner Zeit wird uns die gerechte Würdigung seiner Werke und damit auch den, von allem Nebensächlichen, zeitlich Bedingten abstrahierenden wahrhaften Genuß an denselben gewähren.

Keinen entscheidenderen Beweis hierfür gibt es vielleicht, als die Kunst Correggios. Wer bloß mit einem flüchtigen Blicke dessen Schöpfungen streift, wird bei einer allgemeinen Anerkennung der in die Augen springenden malerischen Qualitäten doch einer Kritik sich nicht erwehren. Die sinnliche Fülle der Gestalten wird ihm als Weichlichkeit, das süße Lächeln als eine Gefühlsaffektation, die lebhafte Bewegung als eine absichtsvolle Übertreibung, die gedrängte Belebtheit der Komposition als eine Schaustellung raffinierten Könnens erscheinen, er wird die gewagten Verkürzungen geschmacklos, die freien Stellungen geziert nennen, kurz er wird in dieser Kunst einen Manierismus gewahren. Das heißt aber so viel, als behaupten, daß Correggios Schaffen nicht der notwendige Ausdruck einer in ihren Empfindungen durchaus wahrhaftigen und echten Natur, sondern ein willkürliches Spiel mit einer reichen Begabung gewesen sei. Alle unsere Betrachtungen haben gezeigt, wie gründlich falsch eine solche Auffassung des Genius wäre. Jene, fälschlich als Manier bezeichneten Eigentümlichkeiten erklären sich vielmehr einmal aus dem Zusammenwirken einer von süßester Liebesbegeisterung hochgeschwellten, kindlich naiven, weiblich empfänglichen, zarten Seele und der ganz auf rein malerische Lichtwirkung gerichteten Begabung und andererseits aus dem Konflikt, in welchen der künstlerische Ausdruck seines Wesens mit dem durch die Ideen der Zeit ihm gebotenen Stoffe der Darstellung geraten mußte.

Es braucht nicht mehr darauf hingewiesen zu werden, in welcher Weise sein Empfinden und seine Begabung, innerlichst miteinander verbunden, ihn zu lebhaftestem Ausdruck zärtlicher Gefühle und reichster Bewegung in seinen Darstellungen führte und wie das malerische Hauptprincip des Lichtes ihm die Freiheit und Berechtigung hierfür gab. Wohl aber ist das nur flüchtig bisher berührte Verhältnis, in welchem sein Ideal zu dem von ihm zu behandelnden Stoffe trat, hervorzuheben. Sein eigener Instinkt bewahrte ihn vor der Wiedergabe leidenschaftlich dramatischer Scenen: die furchtbar erregenden Momente der Passion Christi hat er nicht zu schilden gewagt. Als den ihm ganz entsprechenden Vorwurf betrachtete er die Mariendarstellung, — aber konnte er derselben gerecht werden? Indem sein unbefangen menschliches Empfinden in einfachsten Formen das Himmlische zum Irdischen machte, brachte er die in diesem Stoffe enthaltene Idee zur Anschauung? Trotz aller Bezauberung durch die wunderbar vergegenwärtigte Mutter-, Familien- und Freundes-



Abb. 92. Der Triumph der Tugend. Wiederholung des Bildes im Louvre zu Paris. In der Galerie Doria zu Rom.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

liebe müssen wir sagen: Nein! Das im höchsten Sinn Religiöse hat er nicht aus-gedrückt. Er selbst ist sich dessen nicht bewußt geworden, weil sein Drang nicht

dahin ging, wir aber, die wir unwillkürlich Raffaels Schöpfungen vergleichen, gewahren es. Ein Konflikt zwischen der Idee des durch die Zeit gebotenen Stoffes und seiner Auffassung desselben, ein Konflikt, welcher in dem zwischen kirchlichem Glauben und weltlicher Bildung schwankenden geistigen Leben der Zeit begründet war, also ist vorhanden — hier, wie in den anderen religiösen Vorwürfen, die er behandelt hat, und hieraus erklärt sich zum Teil mit der Mangel einer vollen inneren Befriedigung angesichts solcher Schöpfungen.

Zu gleicher Zeit aber spricht sich in dieser Befreiung vom religiösen Mysterium gerade die künstlerische Größe seines Genius aus. Eine freieste und höchste Kunst suchte eben, von allen Banden des Dogmatisch-Gedankenhaften sich befreiend, das ewige Ideal aller Kunst: das rein Menschliche. Man hat diese Sinnesart Correggios wohl eine heidnische genannt, und in dem Sinne, daß das Heidnische das harmonische Gefühlsauffassen der Welt als einer sinnlich schönen und heiteren bezeichnet, mag es wohl gelten. Aber der Ausdruck könnte mißverständlich aufgefaßt werden als ein Gegensatz zu christlicher Glaubensüberzeugung. Die Verklärung und Verherrlichung des Sinnlichen durch die Schönheit zum Ausdruck freudiger Liebesharmonie, die Auflösung allen Widerstreites der Realität in einer allgemein verständlichen künstlerischen Sprache, dies war Correggios Ideal. Er bedurfte keiner Heiligenscheine, keiner Flügel, keiner Attribute mehr: der schöne und liebende Mensch war ihm die Offenbarung des Göttlichen.

Keiner in jener großen Zeit des Schauens ist in diesem künstlerischen Glauben so weit wie er gegangen, einen Einzigen ausgenommen: Michelangelo. Der Künstler, der ganz Bildhauer war, und der Künstler, der ganz Maler war, sind sich in diesem Geiste verwandt. Beide brechen in ihrem Sehnen nach reiner Menschwerdung, obgleich künstlerisch doch an den religiösen Stoff gebunden, mit allen Traditionen konventioneller religiöser Formeln, beide entdecken im nackten Menschenleibe die höchste Aufgabe der Kunst, beide haben kein Interesse an der Porträtdarstellung des Einzelwesens, beide finden in dem Bewegungsmotiv den ursprünglichsten und allgemein verständlichsten Ausdruck des Seelenlebens, beide haben in kühnster Entwickelung aller Mittel ihrer Kunst die Berechtigung zu einem Überschwang der Gestaltung gewonnen, beide sind so weit gegangen, daß die Nachahmung ihres durch innere Notwendigkeit geheiligten Stiles zu künstlerischen Ungeheuerlichkeiten oder Verzerrungen führen mußte. So darf man sie wohl vergleichen — und doch, welch ein größter Gegensatz ist in der Individualität und in den Geschicken der beiden großen Männer zu gewahren!

Hier der selig lächelnde, sanftmütige Maler, welcher in den letzten Jahren eines verborgenen kurzen Lebens mit unbewußter Kühnheit es wagte, von dem Christlichen sich abwendend, in der Macht des Eros die alleinende und versöhnende Kraft der Natur zu verherrlichen — dort der von ganz Italien gefeierte, im Mittelpunkte aller Bewegungen der Zeit fast ein Jahrhundert durchlebende, von tiefsten Leiden zermarterte Mann, welcher aus den Widersprüchen von Ideal und Wirklichkeit sich an den Fuß des Kreuzes rettete. In diesem Gegensatze: dem holden Liebeswahn von der die Not besiegenden Schönheit und der aus Liebesnot sich emporringenden Erkenntnis von der einzig im Glauben zu gewinnenden Errettung der Menschheit aus furchtbarer Verkommenheit, endigt die so glänzende Periode der italienischen Renaissance. Die Kunstfreunde und Künstler der kommenden Jahrhunderte in Italien haben Michelangelos Bekenntnis nicht verstanden und Correggios Wesen mißverstanden. Indem sie den Einen, wie den Anderen zu ihrem Vorbild machten, haben sie dies bewiesen. Einzig auf die äußere Wirkung in ihrem dem Luxus dienenden, nicht dem Drange innerer Kraft entströmenden Kunst bedacht, fanden sie in der unnachahmlichen, weil aus persönlichstem Wesen hervorgehenden höchstentwickelten Formensprache Jenes und Lichtsprache Dieses die ihrem Verlangen entsprechenden Mittel. Ihrer Seele beraubt wurden die Gestalten Michelangelos und Correggios zu prunkenden Phantomen. Wer möchte hierfür die großen Meister selbst verantwortlich machen! Nicht auf Das, was große künstlerische Thaten im unmittelbaren Gefolge haben, sondern auf Das, was sie selbst dauernd für die Menschheit bedeuten, kommt es an!